HISTORIA  DE LA

mitología

Carlos García Gual

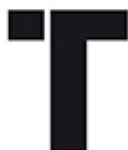
Los mitos clásicos y sus ecos en la tradición occidental

Historia mínima de la mitología

CARLOS GARCÍA GUAL









Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Título original:
Historia mínima de mitología

Rafael Calvo, 42
28010 Madrid
www.turnerlibros.com

Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.
www.colmex.mx
Primera edición: noviembre de 2014
ISBN: 978-84-16142-87-3
Diseño de la colección:
Sánchez / Lacasta
La editorial agradece todos los comentarios y observaciones:
turner@turnerlibros.com

ÍNDICE

PRÓLOGO

Como el lector advertirá enseguida, este breve libro sobre mitología tiene varias secciones distintas, pero complementarias desde mi intención y punto de vista.

Comienza con una introducción que analiza y comenta los sentidos actuales de "mitología" y "mito". (Esa reflexión "semántica" se ha hecho ya un tópico en los estudios sobre el tema, por las diversas denotaciones y connotaciones de ambos términos).

Viene luego, ocupando el centro, una presentación de la que es, por la tradición cultural, nuestra "mitología clásica", es decir, la mitología griega o grecolatina. En ella hay dos vertientes. Primero, una narración resumida de sus grandes temas y personajes famosos. Es decir, una presentación ordenada de los relatos mitológicos sobre sus dioses y sus héroes, a partir de los textos fundamentales. Siguen luego unas precisiones y reflexiones sobre el marco en que se originó esa mitología y su derivación, en la tradición poética posterior, desde la religión a la literatura, con variantes según épocas y géneros literarios, en un proceso muy bien conocido ya en el mundo antiguo y que, en varias etapas y adaptaciones a partir del Renacimiento y la Ilustración, ha proseguido, más o menos irónicamente, en la cultura occidental desde el helenismo a la literatura y el arte contemporáneos.

La última sección trata de las investigaciones sobre la "mitología", lo que señalamos como la segunda y más moderna acepción del término: la tradición de estudios teóricos sobre el significado del mito en la historia de la cultura, desde la época an-

tigua hasta la actualidad, es decir, de "la significación del mito en la vida humana" según contextos y desde muy diversas perspectivas críticas y filosóficas. Son muchas las ciencias humanas que encaran desde sus propias premisas ese aspecto de la mitología, como la historia de las religiones, la antropología, la sociología y el psicoanálisis, además de la filosofía, la historia cultural y la ciencia política. Es muy interesante y sugestivo el cambio de perspectivas desde el romanticismo europeo y la profundidad de esos enfoques en el siglo xx. Así que he intentado destacar, aunque sea en citas breves, los más representativos y originales, nombrando a quienes han marcado nuevas ideas acerca del análisis y comprensión de los mitos, sugiriendo de paso sus posibles lecturas. (La nota bibliográfica final no pretende ser exhaustiva; solo intenta ser informativa y útil para el lector en español que se interese por avanzar más en esos temas).

Puede parecer un tanto abusivo reducir el estudio de la mitología a una sola, la de nuestra mitología griega, puesto que las mitologías son múltiples como las culturas, y hay algunas, como la egipcia o la hindú, que por su antigüedad y prolíficas divinidades bien podrían competir con la helénica. No sé si puede valer en defensa de mi proceder la afirmación de un reciente estudio que señala de modo categórico: "De manera unánime los mitólogos están de acuerdo en reconocer que, en el conjunto de los discursos mitológicos, el paradigma grecorromano resulta particularmente rico y completo para una modelización epistemológica" (F. Monneyron – J. Thomas, 2002). En todo caso, parece evidente que, teniendo en cuenta su tradición de siglos, la helénica es la única mitología de intensa resonancia y de huella larga y significativa en la cultura europea, y la que ha mantenido muy singular pervivencia en nuestro arte y literatura. Pensemos un momento qué empobrecida habría quedado toda la tradición artística y literaria occidental sin toda esa fantasmagórica mitológica, sin esas imágenes y esos relatos de dioses y héroes.

Por otro lado, como se verá enseguida, quiero insistir en el enfoque de estas páginas, atentas a la significación cultural y a la transmisión literaria más que a los aspectos religiosos y mistéricos de los mitos, dejando a un lado toda retórica "mística". Como se notará, este es un libro escrito por un filólogo helenista, autor añejo ya de otros trabajos sobre mitos griegos en la misma línea. (Quisiera, pues, solicitar aquí la indulgencia de algunos antiguos lectores por reincidir de nuevo en temas e ideas ya expuestos en otros textos, como mi *Introducción a la mitología griega* y que he repetido ampliados en algunos ensayos de los que se citan en la bibliografía).

En fin, dudo de que los prólogos sirvan de mucho y me parece bien saltárselos cuando se alargan. Así que concluiré con un par de citas de Aristóteles que, si bien no inventaba mitos estupendos como su maestro Platón, les tenía una cierta simpatía.

La primera (que está en *Metafísica* 982b) nos recuerda que "el amigo de los mitos es en cierto modo amigo del saber. Porque los mitos tratan de cosas asombrosas". (Y según Aristóteles el asombro, *thaumázdein*, es el origen del afán de saber, de modo que el *philómythos* es de algún modo un *philósophos*).

La segunda, que he citado más de una vez, es una reflexión más personal: "A medida que estoy más solo y ensimismado, me hago más amigo de los mitos" (Frg. 668 Rose).

Carlos García Gual,

septiembre de 2014

PRIMERA PARTE

MITOLOGÍA Y MITOLOGÍAS

I
ALGUNAS PRECISIONES

MITOLOGÍA

La palabra "mitología" tiene en su uso actual dos sentidos claramente distintos, como suelen advertir los diccionarios de la lengua. En una primera acepción, "mitología" significa colección o conjunto de mitos. En la segunda viene a denominar el estudio o la investigación del sentido de los mitos, es decir, trata de las teorías sobre el significado del mito; es la historia de sus interpretaciones, una teoría hermenéutica o, como algunos dicen, una "ciencia del mito".

Conviene advertir ya esa bifurcación semántica, que se ve aclarada muy pronto por el enfoque y contenido de los libros con ese título en portada. Es decir, el mismo vocablo puede servir de rótulo a una teoría muy erudita o filosófica sobre los sentidos del mito como forma de pensamiento, o a un repertorio o diccionario más o menos completo de figuras y temas mitológicos de una determinada cultura. En este libro trataremos primero de la mitología como repertorio de mitos de una cultura (de la griega, nuestra mitología clásica) y, en segundo lugar, de las teorías sobre el sentido y significado del mito y los mitos.

El *Diccionario de la Real Academia Española*, en su edición de 1970 (que es la que tengo a mano), no advierte el doble sentido posible,[1] y define la palabra de manera sucinta con un tono dieciochesco: "(Del lat. *mythologia*, y este del gr. *mythología:* de *mythos*, fábula, y *logos*, tratado): Historia de los fabulosos dioses y héroes de la gentilidad".

Esa definición puede parecer pintoresca y anticuada, pero aporta referencias de interés, comenzando por la etimología. Recordemos que *logos* es un término griego con un significado mucho más amplio que el de "tratado". Incluso en castellano tenemos claros ejemplos de los dos sentidos aludidos (como tenía *logos* ya en griego). Así, por ejemplo, tanto en *antología* ("conjunto de flores", de *anthos* y *logos*) como en *catálogo*, el término apunta el sentido de "colección", "conjunto" o "serie"; mientras que en otros muchísimos helenismos tiene el sentido más usual de "tratado, estudio o ciencia" (así en *teología, etimología, cosmología, biología, psicología,* etcétera). Usaremos al comienzo "mitología", tratando por ejemplo de la helénica, fundamentalmente como "colección de mitos"; pero, en la segunda parte, en la segunda acepción, al tratar de los estudios sobre el mito y los mitos.

Hay que señalar que, paradójicamente, la palabra *mitología* se usaba en las lenguas modernas (en italiano y español, inglés y francés) mucho antes que la palabra "mito", justamente porque, como dice el citado diccionario, aquella venía del latín (y, agregamos, se usaba en latín medieval y renacentista), mientras que la palabra *mito* (no llegada del latín, sino directa del griego, como cultismo tardío) se introdujo mucho tiempo después, bien avanzado el siglo XIX. (En nuestra lengua aparece registrada por vez primera en el *Diccionario* de la RAE de 1880; en francés y en inglés algo más de medio siglo antes). En el latín clásico, y más tarde en las lenguas romances, *mythos* se tradujo como *fabula*, que pasó al castellano fábula, francés *fable*, etcétera. Todavía lo sigue recordando el citado artículo en 1970. (La introducción del vocablo griego *mythos*, en oposición a fábula, fue mérito del filólogo Christian Gottlob Heyne a finales del siglo XVIII, en plena época romántica, para diferenciar los relatos míticos de las "ficciones" o "fábulas" de invención trivial).

"Mito" en nuestro diccionario se define como: "Fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa".[2] (La men-

cionada definición de mito como *"historia* de los *fabulosos* dioses y héroes de la *gentilidad"*, heredada de anteriores ediciones, de modo revelador desacredita un tanto los mitos al calificarlos de "fabulosos", es decir, no verídicos, cuentos de gentiles, es decir, de los antiguos paganos. Notemos que la palabra "historia" tiene en este contexto el significado amplio y antiguo de "relato").

La traducción de *mythos* por fábula ha quedado ya muy en desuso. La palabra "fábula" se emplea actualmente solo para nombrar el género literario de los apólogos, como las fábulas de Esopo o las *fables* de La Fontaine. Ha perdido la notable amplitud semántica del vocablo latino clásico *fabula*, que se mantuvo bien avanzado el siglo XIX, y desde luego persistía en los títulos de estudios de mitología del siglo XVIII, como el del tratado del ilustrado Fontenelle *De l'origine des fables* (1724).

En griego, la palabra *mythología* aparece bastante repetida en textos de Platón, tanto en singular como en plural, con el significado de "relato tradicional" o "narración fantástica", "ficción fabulosa" (*República* 394b, *Hipias Mayor* 298a, *Critias* 110a, etcétera). Ya en la *Odisea* (XII, 450) se usaba el verbo *mythologeúo* en el sentido muy general de "contar un relato". Es Platón quien más tarde lo utiliza también con el más preciso de "recontar antiguos relatos" y "componer ficciones y fantasías" (así en *Fedón* 61e, *Fedro* 276e, *República* 379a), e incluso a "relatar como mito un sistema de gobierno" (*mythologeîn politeían:* que podemos traducir "*mitologizar* una forma de gobierno" en *República* 501c). Relacionado en esos textos con vocablos como *genealogía, archaiología* y *phéme* (fama) vemos que apunta ya bien el significado de la mitología como *conjunto* de relatos heredados y antiguos. Los mitos que cuentan los poetas, nos dice de manera muy explícita Platón, tratan "acerca de los dioses y los seres divinos, y los héroes y las cosas del Hades" (*República* 392a).

Como el filósofo señala, la tarea narrativa de la mitología en Grecia, según la tradición, corría a cargo de los poetas, y el oficio de poeta, desde la época arcaica, les exigía el deber de su

narración y su recreación literaria. Volveremos sobre el tema más adelante. (Pero digamos, de paso, que el Sócrates de Platón, en sus diálogos más literarios, se revela un excelente narrador o inventor de mitos inolvidables. Platón, tan crítico con los poetas, a los que determinaba expulsar de su ciudad ideal, se muestra muy consciente de la importancia que tiene el *mythologeîn*, "mitologizar", como actividad pedagógica y poética, y de la función social que tiene la *mythología*, el conjunto de relatos heredados y en circulación, que aconseja examinar y censurar).

MITO

Mucho más difícil resulta definir el significado actual de "mito", vocablo venido directamente del griego, de extraordinario éxito y rápida difusión, hasta alcanzar nueva amplitud semántica. Muchos estudiosos han destacado sus múltiples sentidos y variadas connotaciones. En realidad, la mayoría de los estudios sobre los mitos empiezan por buscar o intentar proponer una definición de la palabra o advertir que parece casi imposible definirla. No estará pues de más detenernos en precisar sus varias acepciones o usos actuales.

Conviene distinguir un primer significado acorde con la tradición corriente. Llamamos "mito" a un "relato fabuloso tradicional, casi siempre de carácter religioso, protagonizado por dioses o héroes". Y un segundo, un tanto próximo: "un relato poético que sirve para ilustrar o dar imágenes a una doctrina". (Aquí encajarían bien, como ejemplos conocidos, los mitos platónicos y las famosas alegorías poéticas).

Luego, en conexión con ese valor poético y fabuloso, un tercero: se califica de "mito" un objeto fantástico o un personaje extraordinario al que la imaginación eleva a un plano superior a lo real, algo o alguien cuya imagen deja un impacto deslumbrante en la fantasía colectiva (un tipo fabuloso, una irrepetible "estrella" de la canción o del cine o un campeón deportivo).

Y, en cuarto lugar, pero no desde luego menos importante y sí muy frecuente: “mito” indica no una realidad objetiva, sino una ficción o una imagen falsa, fabulosa e inexistente en nuestro mundo cotidiano, algo atractivo, pero más allá de la experiencia y lo verificable. (Una hábil retórica puede, en efecto, “mitificar” tipos y aspectos del mundo cotidiano y elevarlos al mundo fantástico de los “mitos”, como señaló muy bien Roland Barthes, en un memorable ensayo que mencionaremos luego).

El sentido coloquial de “creencia falsa”, “ilusión de la fantasía colectiva”, “ficción” o “espejismo”, es muy usual tanto en artículos de prensa como en cualquier conversación. Invito al lector a encontrar ejemplos de cada uno de estos cuatro sentidos en anuncios y ensayos, sobre todo en medios de comunicación que utilizan la palabra con una u otra connotación, a veces elogiosa, a veces despectiva. Notemos que la misma frase “¡Es un mito!” puede expresar tanto admiración como rechazo. Puede querer decir: “¡Es algo magnífico, excelso y admirable!” o: “¡Es algo evidentemente falso!”.[3]

Y aún podríamos detectar una quinta acepción: la del Mito (que puede aquí escribirse con mayúsculas si se prefiere) como lenguaje de la fantasía o del imaginario, esa facultad de representación del mundo que está detrás de los mitos, que produce las representaciones y relatos míticos. Una facultad humana universal que es origen y continente de las mitologías. Es decir, el término que usamos cuando hablamos de “la ciencia del mito” o “el mundo del mito”, o, sencillamente de “Mito” en oposición a “Razón” o “Realidad”. Y que equivale a “mentalidad mítica”, “pensamiento mítico”, o expresiones parecidas. Como, por ejemplo, cuando un filósofo como Cassirer lo define como una “forma simbólica”, o cuando Blumenberg comenta “el trabajo del mito”. Es, en palabras griegas, el *mythos* que podía oponerse al *logos* como forma de explicar el mundo (volveremos sobre ello al tratar de la mitología como ciencia del mito).

Las críticas a un significado unitario del término "mito" pueden hacerse desde diversas perspectivas, y conviene estar en guardia al respecto. A las varias acepciones señaladas pueden añadirse los sentidos más precisos con que se emplea y se define, con una visión y perspectiva ajustada a sus usos, en diversas áreas científicas. El "mito" y los "mitos" cobran sentidos precisos divergentes en historia, antropología, sociología, psicología, ciencias de la comunicación, filosofía, teología y literatura. Su significado se recorta y determina al encajarlo en el marco teórico de referencia. Más aun, incluso dentro de una misma cultura, el término "mito" puede modificar, como veremos, su sentido según las épocas y los contextos. Bien podríamos decir, parodiando una conocida expresión aristotélica, que "el mito se dice de muchas maneras". Y reconocer que no le faltan razones al profesor G. S. Kirk para dictaminar de manera categórica: "No hay ninguna definición del mito. No hay ninguna forma platónica del mito que se ajuste a todos los casos reales. Los mitos […] difieren enormemente en su morfología y su función social".

UNA DEFINICIÓN

Visto todo esto, vamos a proponer una definición que nos permita exponer con precisión y claridad qué queremos decir con la palabra "mito". (Es una reflexión que, como dijimos, suele encontrarse al comienzo de todos, o casi todos, los estudios modernos sobre el tema). Sin demorarnos más en discutir si cabe dar una definición general, comprensiva de todos sus empleos, hagamos una propuesta que podemos llamar funcional, que nos pueda valer en nuestros estudios de la mitología vista como un conjunto o repertorio de relatos e imágenes míticas de una determinada cultura y sociedad, dejando al margen sentidos secundarios. Propongo la siguiente:

> Mito es un relato tradicional que evoca la actuación memorable y paradigmática de unos personajes excepcionales (dioses y héroes) en un tiempo prestigioso y lejano.

Comentaremos brevemente esos puntos: relato tradicional, actores singulares, narración ejemplar y memorable, socialmente prestigiosa y de otro tiempo.

Los mitos tienen una gran carga simbólica, pero, mientras que los símbolos son imágenes puntuales, los mitos son narraciones, relatos con varias y curiosas escenas. Son "historias" en el sentido más amplio: "historias de la tribu", a menudo "historias sagradas". Relatos que vienen contándose de mucho tiempo atrás, heredados y no inventados, transmitidos oralmente de generación en generación, y albergados en la memoria colectiva. "Los mitos viven en el país de la memoria", dice Detienne, y por eso no tienen autor reconocido (tal vez se dicen inspirados por alguna divinidad). Se oponen a las ficciones momentáneas como a las noticias objetivas sobre el presente y el pasado. De ahí la extraña autoridad de la mitología en su conjunto.

La tradición mítica, que puede ofrecer notables variantes según las culturas y sociedades, avala su perduración y su prestigio. En la Grecia antigua, donde la secular transmisión de la mitología corre a cargo de los poetas, su tradición presenta una libertad admirable, con notables variantes en las versiones de varias épocas, como veremos, mientras que en otras culturas puede quedar un tanto fosilizada al abocar a unos textos sagrados e inmutables de supuesta inspiración o autoridad divina.

El relato mítico es de carácter memorable y paradigmático. Cuenta acciones y actuaciones de seres extraordinarios, más que humanos, dioses y héroes. Acciones que han dejado huella para siempre en nuestro mundo y que explican de algún modo que este sea así. Esas acciones, originales y fundadoras de cambios perdurables, revisten un interés excepcional para la comunidad y por eso deben ser rememoradas y celebradas. Los mi-

tos tratan de los orígenes del mundo, de cómo acaeció por primera vez esto y aquello, cómo la actuación de esos seres primordiales cambió el curso del mundo. De ahí el valor paradigmático de los mitos (algo muy destacado tanto por los sacerdotes como por algunos antropólogos de gran resonancia, como M. Eliade o B. Malinowski, de quienes se habla en el capítulo XI de este libro). La narración de los sucesos de tiempos lejanos, en el alba del mundo y de nuestra cultura, no se ajusta a los datos de la realidad cotidiana, sino que evoca un universo narrativo que propiciaba la acción maravillosa y prodigiosa de los dioses y los héroes.

Los mitos hablan de los seres primigenios, y sobre todo de los dioses y los grandes héroes que intervinieron *in illo tempore* para asentar el orden del mundo y procurar un sentido a la vida humana; y de los héroes civilizadores que con sus valerosas hazañas, venciendo terrores y sombras, han dejado huellas perennes y asegurado el destino de los frágiles seres humanos. Al rememorar los sucesos primordiales, al narrar los orígenes de las costumbres y los límites humanos, los mitos explican por qué las cosas y la vida son así, con un estilo dramático y confiado. Sus protagonistas, dioses y héroes. Por eso tienen nombres propios, y están relacionados entre sí en la trama del conjunto de la tradición mitológica. Ese rasgo –su fama y su comunicación mutua– los diferencia de los personajes de los cuentos populares (como Juan, Pulgarcito, Blancanieves, Caperucita, etcétera), que suelen carecer de nombres y de historia familiar. Así, por ejemplo, está muy extendido en el *folktale* universal el cuento del náufrago y el ogro, pero en el mito griego los actores se llaman Odiseo y Polifemo; el primero es un famoso rey de Troya y el otro el hijo del dios Poseidón.

Por lo demás, conviene insistir en que esos personajes vienen de un legado inmemorial y, en el entramado un tanto familiar, sistema o conjunto de una mitología, funcionan como piezas del conglomerado de una determinada cultura. “El mito es

inseparable del conjunto de la mitología porque es un fragmento cuyo significado es perceptible solamente en el seno de la totalidad constituida por aquella" (L. Duch).

Como ya notamos, "mito" se usa con un sentido muy laxo, y en los medios de difusión popular connota siempre algo admirable. Dicho de una persona, sea una estrella del cine, un jugador de fútbol o un cocinero, lo señala como un ser singular, excepcional, único y superior, tan memorable que se asemeja a los personajes míticos. Es discutible si la "mitología popular" forma un repertorio, que en todo caso sería más abierto y sujeto a modas pasajeras que la mitología tradicional de larga duración.

LA MITOLOGÍA GRIEGA

Hay pues, como hemos apuntado, temas esencialmente míticos, a menudo ligados a la religión, como los que versan sobre los orígenes y los finales del mundo y la vida humana. De la cosmogonía y la teogonía y de la escatología (es decir, de la configuración del mundo, los dioses y lo que hay después de la muerte). Relatos de lo que hubo antes de nosotros y otros que revelan lo que nos aguarda en el incierto otro mundo. Responden a hondos enigmas de interés indudable y les dan respuesta narrativa con sus símbolos y sus promesas. Muchos mitos tienen un claro valor etiológico, es decir, explican la "causas" *(aitíai)* y el "comienzo" u "origen" *(arché)* de todo. A eso los filósofos griegos intentaron luego buscar explicaciones diversas, al margen de las propuestas míticas, y oponiendo el *logos* (en la acepción del razonamiento y la investigación objetiva de las causas) al arcaico y religioso *mythos*. Así surgirá la filosofía, en la Grecia del siglo VI a. de C., en competencia con la mitología, desautorizada como una narrativa fabulosa, arcaica y discutible (de eso trataremos más adelante).

Avancemos que, frente a cualquier explicación racional y objetiva, la veracidad de los mitos se funda en la autoridad de su tradición. Los relatos míticos no pueden, por su misma esencia, verificarse mediante pruebas objetivas. Son motivo de creencia y fe, ya que tratan de sucesos de otro tiempo y de seres de un pasado lejano o de un ámbito distinto al de nuestra experiencia efímera y cotidiana.

De ahí viene el arraigo fundamental de la mitología en la religión. Los mitos están anclados en la imaginación y la memoria, pero su crédito como historias verídicas y sagradas se basa en la persuasión y la autoridad de venerables autores y textos antiguos. La narrativa mitológica constituye una parte fundamental de cualquier credo religioso. Pero, con todo, aunque los mitos primordiales –los que refieren los orígenes del mundo y hablan de los poderes superiores y de la existencia trascendente de los seres divinos, y de lo que hay más allá de esta vida y nos aguarda en otro mundo–, forman parte esencial de muchas doctrinas religiosas, está claro sin embargo que no todos los relatos míticos pertenecen a la esfera de lo sagrado. Por ejemplo, el mito de Moisés, conductor de su pueblo desde el exilio y receptor de las tablas de la ley divina, es un mito de fuerte halo religioso; pero el mito de Odiseo, el viajero errante que va desde Troya a Ítaca y, de paso, que visita el Hades o mundo de los muertos, no tiene esa faceta religiosa, siendo un héroe tan memorable como el bíblico.

En otras palabras, no es la creencia religiosa lo que consagra y mantiene a una historia mítica como tal, sino su función de narración paradigmática y tradicional, de gran interés colectivo, que persiste dentro o al margen de las creencias religiosas. Es frecuente que muchos mitos deriven de la doctrina religiosa a la literatura. Los que para los griegos eran piezas claras de sus creencias religiosas han perdido para los cristianos su carácter sagrado original. Y, no obstante, el que sean rememorados co-

mo ficciones hermosas y antiguas no los priva de su condición de mitos, según nuestra definición.

EL SENTIDO DE LAS NARRACIONES MÍTICAS

Los mitos proporcionan una primera e ingenua explicación del mundo y la vida, en un lenguaje simbólico peculiar, imaginativo y dramático. Ante el hosco absolutismo del entorno natural, el ser humano se empeña en encontrar un lenguaje que justifique su existencia. Ante la apabullante presencia de un universo ajeno, indiferente e insondable, la imaginación y el anhelo de hallar sentido configuran relatos fascinantes, que apagan la inquietud y la angustia ante el silencio inmenso, el vacío misterioso y amenazador. Al ser humano le urge hallar un significado para enfrentarse al mundo sin pasmo ni temor. Así que, para responder a sus interrogaciones existenciales, la imaginación colectiva elabora los mitos. Los grandes relatos míticos fundamentales humanizan y domestican los fenómenos naturales y descubren a través de la enigmática naturaleza mensajes y símbolos, que revisten muy diversas figuras, bajo presencias ocultas y maravillosos poderes divinos. Los mitos hacen del absurdo entorno natural un ámbito significativo, comprensible y dramático. Hablan de los grandes enigmas y proponen explicaciones mediante relatos fantasmagóricos y casi siempre dramáticos. Suministran motivos para una interpretación fabulosa y simbólica del mundo, no solo en su realidad inmediata y visible, sino en su trasfondo último, al que los relatos fabulosos y las revelaciones míticas insuflan sentido. Los mitos informan acerca del más allá, celeste o infernal, cuentan las historias de las divinidades eternas, y revelan orígenes y causas que no podemos averiguar en nuestra experiencia limitada y efímera; es decir, vienen a ofrecer un consuelo a nuestra confusión y a salvarnos de una insignificancia caótica y azarosa.

Me gustaría citar aquí unas líneas del gran estudioso de la mitología indoeuropea G. Dumézil, que recuerdan la función cultural del mito en toda sociedad:

> El país que no tenga leyendas, dice el poeta, está condenado a morir de frío. Es muy posible. Pero el pueblo que no tenga mitos está ya muerto. La función peculiar de esta clase de leyendas que son lo mitos es, en efecto, expresar dramáticamente la ideología de la que vive la sociedad, mantener ante su conciencia no solo los valores que reconoce y los ideales que persigue de generación en generación, sino ante todo su ser y estructura mismos, los elementos que la constituyen; justificar, en fin, las reglas y las prácticas tradicionales sin las cuales todo lo suyo se dispersaría.

Al revelar las actuaciones de seres sobrenaturales como causa de los tremendos fenómenos naturales, al levantar el telón de lo inmediato para descubrir la presencia de dioses, los mitos nos llevan hacia lo maravilloso, el ámbito propio de toda mitología. De ahí su entronque con lo religioso, y de ahí también su extraño crédito incluso cuando se advierte su inverosimilitud. Los mitos no pretenden ser verosímiles, sino verdaderos. Pertenecen, pues, al dominio de lo imaginario, un ámbito más comprensivo que el de la realidad objetiva y comprobable. No cabe, pues, una constatación empírica que revalide la veracidad de esos relatos, cuya autoridad depende de su tradición y divino prestigio. Tienen su propia coherencia y su propio estilo narrativo, variable según las culturas, pero se muestran coherentes y persuasivos, para una mentalidad ingenua y crédula. Configuran una imagen vivaz del mundo. Y se caracterizan por mantenerse largo tiempo en la memoria colectiva, y por la fuerza de sus imágenes y símbolos. En la tradición se mantiene recordada y renovada su perenne capacidad imaginativa, lo que el filósofo H. Blumenberg llama su "constancia icónica":

> La constancia icónica es el elemento más característico de la descripción de los mitos. La constancia de su núcleo esencial hace que el mito pueda comparecer, como una inclusión errática, incluso en el contexto de las narraciones más heterogéneas […]. Eso es tan solo otro modo de expresar lo que en el mito impresionaba a los griegos: lo que ellos consideraban su antigüedad arcaica. La gran estabilidad del mito asegura su difusión en el espacio y en el tiempo, su independencia del lugar y época. El griego *mython mytheîsthai* quiere decir recontar una historia no fechada y no fechable, es decir, no localizable en una crónica; pero una historia que compensa esa falta con el hecho de ser por sí misma significativa.

‘MYTHOS’ Y ‘LOGOS’

Pero el progreso de la sociedad griega trajo consigo el avance de una mentalidad más crítica, que exigía una investigación de la realidad objetiva mediante un análisis racional de lo existente. Frente a las explicaciones fabulosas de los mitos arcaicos, se desarrolló en la antigua Grecia una búsqueda denodada de un nuevo y más sólido tipo de saber, a partir de una teoría de la verdad que excluía o bien marginaba todas las fabulaciones mitológicas. Pretendía así avanzar en el conocimiento objetivo del mundo y de la propia condición humana mediante la razón común y la verificación empírica y lógica de datos y conclusiones de la investigación personal. Ese es el camino de la filosofía y de la ciencia que con impulso crítico se inaugura en algunas ciudades de la costa jonia de Asia menor a finales del siglo VI a. de C.

La filosofía (“amor del saber” o “búsqueda de la sabiduría”) deja al margen las enseñanzas del mito y su autoridad como explicación efectiva del mundo real, porque instituye la inquisi-

ción racional como único criterio de la verdad (en griego, *alétheia*) acerca de la naturaleza (que los griegos llaman *physis*). Más que la conquista de un conjunto progresivo de nuevos conocimientos y descubrimientos, el filosofar supone, en sus raíces, una actitud y una actividad opuestas al tradicional legado mítico. Y surge en un determinado contexto histórico muy singular, como hemos dicho. La tradición filosófica (preludio de la tradición científica europea) supone una alternativa crítica a la ingenua aceptación de los mitos, y comporta un rechazo escéptico de las creencias míticas como base de la explicación del universo. Es una actitud firme que invita a sustituir las creencias por las ideas nuevas.

Esa etapa se caracteriza por la toma de conciencia de que la verdad puede y debe probarse y aparece como conquista de la razón propia, y de que no sirve contra ella la autoridad de los venerables mitos, más o menos sagrados. Esa sociedad progresista está históricamente condicionada en la Grecia antigua por varios factores. Podemos destacar como tales la convivencia cívica en ciudades libres y abiertas a numerosos viajeros y comerciantes, como sucede en esas localidades costeras donde se encontraban gentes y tradiciones diversas; el uso de una escritura alfabética, como la griega, difundida desde el siglo VIII a. de C.; y el carácter audaz, crítico y curioso de esos ciudadanos griegos.

Podemos advertir que, en griego, la palabra "verdad", *alétheia*, significa etimológicamente "des-cubrimiento" (la a inicial indica "negación", niega la *léthe*, "el olvido"; de ahí el nombre del Leteo, el río del olvido del mundo de la muerte). Los mitos se originaron en una tradición oral; la tradición de la filosofía, en cambio, presupone la escritura y unos textos que facilitan precisión y memoria, pero a la vez invita una y otra vez a la discusión y la crítica del pasado. Los filósofos discuten con sus predecesores, y avanzan refutando las tesis de los otros. La marcha del pensamiento filosófico es esencialmente crítica.

(No está de más recordar que los griegos no tenían "libros sagrados", sino que los mitos se mantenían en la memoria colectiva contados y guardados ante todo por los poetas, y no tuvieron rigidez dogmática nunca).

En cuanto al significado de la palabra *mythos*, puede atestiguarse una evolución muy notable dentro de la historia griega. En Homero, *mythos* y *logos* son vocablos casi sinónimos: significan "palabra, frase, relato". Pronto *mythos* vale como relato o cuento tradicional, frente a *logos* que es "palabra, razonamiento, razón y relato" sin más. Los *mythoi* pueden calificarse de relatos antiguos o sagrados: *palaioì mythoi, hieroì mythoi.* Es ya en el siglo v, en la época de los sofistas y los primeros filósofos, cuando se tiende a oponer *mythos*, con el valor de "relato heredado, tradicional, fabuloso" a *logos*, que es "palabra" o frase o relato en general, o bien, por contraste, queda polarizado en sentido de "argumento, razonamiento", e incluso "tratado en prosa". Cuando Aristóteles escribe, al comienzo de su *Política*, que el ser humano es "un animal dotado de logos" *(zôon logon echon), logos* puede ser traducido como "palabra" o "razón". (Lo mismo pasa con el famoso comienzo del evangelio de san Juan que reza: "En el principio era el Logos", que se tradujo al latín: *In principio erat verbum.* Pero *logos* significaba también *ratio*).

Platón usa varias veces el término *mythos* ya en la acepción moderna del vocablo "mito" para indicar un relato fabuloso. Pero ese mismo sentido se encuentra en autores mucho más clásicos, como el poeta Píndaro, piadoso y gran narrador de mitos, que habla de los "engañosos mitos", en un conocido verso del comienzo de su *Olímpica I:* "Más allá del verídico relato engañan los mitos engalanados con repintados embustes".

Queda, por tanto, apuntada una espinosa cuestión: si los mitos pueden engañar, ¿dónde está el criterio para poner a prueba su veracidad? ¿Qué garantiza su verdad?

La filosofía es un saber crítico que renuncia, en principio, al prestigio de los mitos tradicionales. (Si bien no es el caso de

Platón, como se sabe. Paradójicamente, el discípulo del escéptico Sócrates es un gran fabulador de mitos). De modo aún más rotundo, la historiografía, ese nuevo género narrativo inventado por los griegos, se enfrenta a la tradición mítica. Como punto de partida, la historia renuncia a los relatos míticos, y no se ocupa del pasado, sino del tiempo más cercano, cuyos hechos pueden registrarse gracias a los testigos presentes.

La palabra *historíe*, término jonio que emplea Heródoto al comienzo de su famoso texto, significaba en griego "investigación", y deriva del término *hístor*, que significaba "el que sabe porque ha visto" *(vid-tor)*. Su presunción de verdad proviene de la mirada y el juicio del historiador, acreditada mediante la *autopsía*, "ver con los propios ojos" (o los de un testigo inmediato). Luego el historiador acredita sus noticias con la propia reflexión sobre lo visto y con un análisis crítico. Si en algún momento relata mitos –como hace Heródoto– es solo marginalmente, y advirtiendo su carácter dudoso, para ilustrar su relato con notas sugerentes, como quien cuenta cuentos curiosos y pintorescos.

Hay pues un contraste entre el terreno del mito (el pasado lejano y prodigioso) y el mundo de la historia (tiempo presente o cercano al presente); entre la autoridad de aquel (la antigüedad sin fondo) y la de esta (noticia atestiguada por un testigo directo); y en la forma (el mito viene de la transmisión oral y la poesía, y el relato histórico surge de la escritura en prosa de un autor que firma su texto, como hacen los historiadores griegos en sus primeras líneas, como haría un notario).

Por otra parte, la mentalidad de una época ilustrada, como la de la Grecia del periodo clásico, mantenía sus reproches a los mitos desde un punto de vista moral. Con frecuencia los mitos narraban actos de violencia, engaños, venganzas, adulterios, etc., que cometían alegre e impunemente los dioses entre ellos y sobre los humanos. Pero un concepto más depurado de la divinidad rechaza esos actos, y considera escandalosos los mitos

que cuentan los poetas. Por esa razón Platón pensaba que de la ciudad ideal descrita en su *República* deberían ser expulsados como propagadores de relatos indecentes y, por tanto, mentirosos. En la misma línea ya antes otros filósofos, como Jenófanes y Heráclito, habían censurado los mitos de los poetas épicos como ficciones brutales y bastante inmorales de los antiguos. Según unos fragmentos del primero:

> Homero y Hesíodo han atribuido a los dioses
> todo cuanto es vergüenza e injuria entre los humanos.
> Contaron a menudo acciones escandalosas de los dioses:
> que roban, cometen adulterios y se engañan unos a otros.
> Es que los mortales creen que los dioses han nacido
> e incluso que tienen vestidos, voz y figura como ellos.

A partir de esa visión moralista, al exigir a los dioses una rectitud ética según normas humanas quedaban desacreditados los antiguos relatos de la mitología. La divinidad imaginada por los pensadores ilustrados difería mucho de los dioses míticos, y no solo desde el punto de vista de sus actuaciones inmorales, sino de su propia figura. Tanto Jenófanes como Heráclito sostenían una idea mucho más abstracta y pura de la divinidad única, que contrastaba con los muchos dioses demasiado humanos y frívolos de los mitos griegos tradicionales. Los filósofos presocráticos, en la avanzadilla de la ilustración helénica, desautorizaron la sabiduría mítica, y a los mitos, como ingenuas "ficciones de los de antes" (*plásmata tôn protéron,* según expresión de Jenófanes).

"Desde que el pensamiento conquistó su propio dominio y su propia legalidad autónoma, el mundo del mito pareció superado y olvidado" (E. Cassirer). De ahí un primer enfrentamien-

to del *logos* con el mito, en el que este parece ceder la victoria a la consideración filosófica del cosmos mediante la razón y la lógica. Se ha caracterizado el progreso de la civilización griega con una frase programática: "del Mito al Logos". (Según el título *Vom Mythos zum Logos* del helenista Wilhelm Nestle). Pero, como veremos, otros pensadores más recientes han rechazado esa oposición tan absoluta y el triunfo final de la lógica filosófica que auguraba tan famosa sentencia. Desde una perspectiva histórica menos racionalista, la victoria del *logos* no aparece indiscutible ni definitiva, ni entre los griegos ni en la tradición intelectual posterior. Pero sobre esta discusión vamos a volver más adelante.

MITOLOGÍAS

Todas las culturas tradicionales presentan una mitología propia. Acaso porque, como ya apuntamos, el ser humano necesita construirse una concepción imaginativa de su entorno, enmascarando de sentido humano esa realidad que le rodea y cuyo mudo "absolutismo", como dice H. Blumenberg, le resulta angustioso. Los mitos aportan una primitiva explicación, confortan y hacen habitable el mundo, iluminan el enigmático trasfondo de la existencia. Y dan pautas para el funcionamiento de la vida social, sus fantasmas, sus instituciones y sus ritos. Lo resaltan bien unas líneas, muy citadas, de B. Malinowski en su libro *Magia, ciencia, religión* que trata los mitos desde su perspectiva de antropólogo funcionalista:

> Estudiado en su contexto vital, el mito no es simbólico, sino expresión directa de lo que constituye su asunto; no es ninguna explicación que venga a satisfacer un interés científico, sino una resurrección, en el relato, de lo que fue una realidad primordial que se narra para satisfacer profundas necesidades religiosas, anhelos morales, sumisiones sociales, reivindicaciones, e in-

> cluso requerimientos prácticos. El mito cumple, en la cultura primitiva, una indispensable función: expresa, da bríos y codifica el credo, salvaguarda y refuerza la moralidad, responde de la eficacia del ritual y contiene reglas prácticas para la guía del hombre. De esta suerte el mito es un ingrediente vital de la civilización humana, no un cuento ocioso, sino una laboriosa y activa fuerza, no es una explicación intelectual ni una imaginería del arte, sino una pragmática carta de validez de la fe primitiva y de la sabiduría moral.

Como ya dijimos, el mito suele unirse a la religión, y el culto religioso, en las culturas más diversas, se sostiene y se funda en una narrativa mitológica. Aunque la religión es, desde luego, más que una mitología, necesita de ella. O, dicho de otro modo, la mitología, es decir, los relatos tradicionales sobre lo divino y su representación en el mundo humano, es parte fundamental de toda religión. Si esta podría definirse en conciso apunte como "la administración de lo sagrado" en cada sociedad, los mitos son "historia sagrada" o relatos sobre lo sagrado (en oposición a lo terrenal y profano). Lo sagrado se manifiesta por diversas vías, pero los ritos suelen asociarse con los mitos, y la piedad necesita expresarse en ambos, tanto en gestos ceremoniales como en creencias, símbolos e imágenes sagradas. Los mitos fundamentan las creencias religiosas, y se convierten en dogmas del credo religioso, unas veces de modo más riguroso, otras menos.

Ciertamente, conviene distinguir entre mitos y creencias. Pueden a veces estar unidos, pero son cosas distintas. La creencia es una actitud añadida al relato mítico. Es muy difícil precisar hasta dónde llega la creencia en la mitología, porque varía según las épocas y según los mitos, y además caben varios grados de creencia. Hasta qué punto creían los griegos en sus mitos, por ejemplo, es una cuestión muy debatida, y que debe enfocarse con muchas cautelas y distinciones o matices. (También

debería hacerse así si tratáramos de contestar hasta qué punto cree un cristiano actual en la doctrina católica con su dogmática tradicional). Si aceptamos una distinción básica entre las creencias y las ideas –tal como la plantea Ortega en un célebre ensayo–, los mitos pertenecen a las creencias, es decir, a un legado heredado. "Las ideas se tienen y en las creencias se está", decía Ortega. En la mitología "se está" por rutina, tradición y memoria.

Aquí, pues, nos referimos evidentemente a los mitos más antiguos, esos que hablan de dioses y orígenes del mundo y de un tiempo anterior a la historia humana. Ese *illud tempus* precede a la existencia del mundo real; es un tiempo de dioses y monstruos y hechos fabulosos que han determinado el mundo de los humanos, según lo explican los mitos. Mircea Eliade es uno de los estudiosos de la mitología que más ha insistido en esa idea de los mitos de los orígenes en relación con lo sagrado:

> El hombre es tal como es hoy porque una serie de sucesos han ocurrido *ab origine*. Los mitos cuentan esos sucesos y, al hacerlo, le explican cómo y por qué ha sido constituido de esa manera. Para el *homo religiosus*, la existencia real, la auténtica, comienza en el momento en que recibe la comunicación de esa historia primordial y asume sus consecuencias. Es siempre una historia divina, porque los personajes son los Seres Sobrenaturales y los Antepasados míticos. Un ejemplo: el hombre es mortal porque un Antepasado mítico ha perdido, estúpidamente, la inmortalidad, o porque un Ser Sobrenatural ha decidido quitársela, o porque, como consecuencia de cierto suceso mítico, se ha encontrado dotado a la vez de mortalidad y sexualidad, etc.

Si es verdad que los hechos esenciales han tenido lugar *ab origine*, esos sucesos no son los mismos para todas las religiones. Lo "esencial" es, para el judeo-cristianismo, el drama del paraíso, que ha fundado la actual condición humana. Para el meso-

potamio lo esencial es la formación del mundo por medio del cuerpo descuartizado del monstruo marino Tiamat y la creación del ser humano por medio de la sangre del archidemonio Kingu… Para un australiano, lo esencial se reduce a una serie de acciones efectuadas por los antepasados en los “tiempos del sueño”.

Los mitos varían de una religión a otra, pero parecen coincidir en ciertas pautas, como la referencia a ese tiempo primordial, sagrado y distinto del nuestro, en el que actuaban los grandes dioses y monstruos primigenios. Y debemos insistir en que los auténticos mitos están arraigados en la memoria colectiva, incluso mucho antes de ponerse por escrito. Lo que los griegos llamaban *mythos* es la narración precedente a ser recogida en textos poéticos. Lo fundamental es la trama narrativa, que viene del pasado, inspirada por alguna divinidad, y no el texto que quede fijado con palabras escritas.

No es casual que la palabra *mythos* designara también en griego clásico el argumento de una obra literaria; por ejemplo, de una tragedia. El primer sentido es el que vemos en la expresión “los mitos heredados” *(hoi mythoi paradedoménoi),* y el otro cuando Aristóteles lo define como “construcción o entramado de los hechos” *(systasis ton pragmaton).* Puesto que las tragedias griegas siempre tenían como argumento un mito (más o menos retocado y recortado por el dramaturgo al presentarlo en la escena), Aristóteles no parece advertir o no tiene interés en marcar la doble significación del término, y sigue el uso habitual en el griego de su tiempo.

MITOLOGÍAS DEL MUNDO

Son, pues, incontables las mitologías del mundo. Pueden reflejar culturas muy diversas, y están atestiguadas de maneras distintas y en épocas y formas muy variadas. Conocemos, por un lado, las mitologías antiguas de las grandes civilizaciones: la

antigua mesopotámica (de Sumeria, Babilonia), la egipcia, la hitita, la fenicia, la india, la griega, la irania, la latina, la celta, la germánica, etcétera, y en otras áreas y épocas las de religiones de Asia y África y América y Oceanía. Algunas las conocemos desde épocas muy lejanas por la arqueología y los textos antiguos; otras, como las de África y Oceanía, por estudios y noticias de antropólogos modernos, tomadas de viva voz, puesto que no pasaron nunca a la escritura. La morfología de las numerosas mitologías, con sus múltiples personajes divinos y demoníacos, es sorprendentemente variada. Muchas son las formas de los dioses y los demonios, prodigiosamente diversos los héroes y los monstruos. Y para los adeptos de una religión parecen escandalosamente extraños y pintorescos los mitos de muchas otras. Una perspectiva comparatista muestra cuán variadas y fantásticas figuras pueblan esos repertorios que parecen surgir de una imaginación desaforada y selvática. (Una observación curiosa: es frecuente denominar mitos a las creencias religiosas ajenas, y evitar ese término para las propias. Así, se suele hablar de los "mitos paganos", o "de los gentiles", y se evita llamar mitos a los relatos cristianos o bíblicos).

Un carácter especial tiene la mitología en las llamadas "religiones de libro", como la hebrea y la musulmana, donde los relatos sagrados fundamentales se encuentran codificados en un texto fijado de una vez para siempre como dogmático. Se supone que el texto ha sido inspirado o dictado por el propio dios o algún mensajero divino. También los poetas griegos apelaban a las musas, hijas de la divina Memoria *(Mnemósyne)* y esposa de Zeus, para justificar la veracidad de sus relatos míticos. Pero las inspiraciones de las musas no eran mensajes literales, sino más bien meros apuntes.

Algunos estudios antropológicos que recogen mitologías de muy distintas culturas y procedencias con un afán comparatista permiten al lector moderno una cierta perspectiva o una panorámica de conjunto, subrayando cómo en algunas culturas muy

diversas se repiten motivos míticos, con extraños personajes y figuras divinas, que pueden parecer demoníacas y monstruosas a los lectores de otras referencias culturales. De un lado se advierten coincidencias hondas en las respuestas mitológicas a las inquietudes primordiales del espíritu humano en las sociedades primitivas, pero en esas mismas respuestas resulta evidente la enorme fantasía manifiesta en sus símbolos e imágenes. Como ejemplos de estudios muy atractivos sobre esos panoramas mitológicos podemos recordar obras extensas y de rico y abigarrado repertorio y muy variados estilos, como son *La rama dorada* de sir James Frazer o *Las máscaras de dios* de Joseph Campbell, o el más moderno *Diccionario de las mitologías* redactado por un elenco de excelentes estudiosos y dirigido por Yves Bonnefoy. De algunos de ellos se habla más extensamente al final de este libro.

SEGUNDA PARTE

GRECIA

II
LA TRADICIÓN MÍTICA EN GRECIA

Nuestra mitología clásica procede de la antigua Grecia, y la hemos heredado, desligada ya de la religión, a través de una compleja tradición literaria de muchos siglos. Nos ha llegado a través de los textos conservados de la antigua literatura griega y de la latina (en gran medida traducción de la helénica), y luego de sus ecos y reflejos en las diversas tradiciones literarias europeas. A partir de esos textos antiguos, los llamados "clásicos", comienza la literatura occidental, que se inicia con los relatos épicos de dos grandes poetas, Homero y Hesíodo. Con sus poemas comienza nuestro conocimiento de la mitología helénica.

Aunque, evidentemente, los mitos han surgido en una época muy anterior, y se transmitieron así en forma oral, a nosotros solo nos han llegado en los versos escritos y en el género literario de la épica, a partir de las obras de estos dos grandes poetas, que vivieron a finales del siglo VIII a. de C. Recordemos que fue algo antes, en esa época, cuando se introdujo en Grecia la escritura alfabética, derivada de la fenicia, y ese gran invento permitió que ambos aedos, Homero y Hesíodo, compusieran sus admirables poemas fijando por escrito los mitos de una tradición oral poética de siglos. Lo reconocía ya con una frase memorable el historiador Heródoto, en un famoso pasaje de su *Historia:*

> Ellos [Hesíodo y Homero] son los que crearon poéticamente una teogonía para los griegos, dando a los

dioses sus epítetos habituales, distribuyendo sus honores y sus competencias y perfilando sus figuras.

El aserto del historiador jonio testimonia bien cómo los griegos de su época, a mediados del siglo v a. de C., eran conscientes del papel asumido en la transmisión de la mitología por esos dos indiscutidos patriarcas de la poesía griega. (Heródoto los situaba unos cuatrocientos años antes de su tiempo). Podemos tomar nota. Según él, Homero y Hesíodo habían fijado en sus poemas los trazos característicos de los grandes dioses, precisando sus figuras y sus atributos. Aunque, ciertamente, unas líneas antes el historiador ya advertía que algunos nombres de dioses *(onómata)* procedían de una tradición más antigua –algunos tal vez incluso de la época pregriega, del tiempo de los primitivos pobladores de la península, los pelasgos–, precisa bien que Homero y Hesíodo fueron quienes ordenaron el conglomerado mítico, al dejar fijados los usuales epítetos *(eponymíai),* los honores y prerrogativas *(timaí)* y las habilidades y las competencias *(téchnai)* de cada divinidad, así como también las figuras características *(eídea)* de cada dios. Los aedos eran poetas cantores, que rememoraban en sus poemas otros poemas anteriores que se sabían de corrido, compuestos mediante una técnica oral tradicional que permitía conservar en la memoria cientos y cientos de versos y relatos heroicos. Con esa técnica memorística crearon grandes poemas épicos, que evocaban el mundo ordenado de los dioses y proclamaban sus nombres y dominios, dando noticia perdurable y bien fijada de las historias de dioses y héroes del panteón helénico tradicional.

El carácter panhelénico de la poesía épica antigua tuvo una importancia decisiva en la difusión de esa mitología común a todos los griegos, que se impuso rotundamente más allá de las tradiciones locales de las diversas ciudades y los santuarios griegos, que seguramente conservaban mitos y ritos particulares. Los aedos fundaron así una doctrina general acerca de los dioses –que Heródoto llama *theogonía*– con prestigio canónico. Los

textos de Hesíodo y Homero comprendían, para los antiguos, no solo la *Teogonía* y *Trabajos y días*, la *Ilíada* y la *Odisea*, sino también los llamados *Himnos homéricos*, que muchos griegos asociaban con los grandes poemas. Es curioso notar que Heródoto nombra primero a Hesíodo y luego a Homero, probablemente no por estricta cronología, sino por la exposición más didáctica del primero al evocar el mundo de los dioses y los héroes.

En efecto, el estilo de uno y otro resulta distinto. A Hesíodo lo caracteriza ese empeño de ordenar en un conjunto y con una estructura genealógica muy bien definida el repertorio de seres divinos desde los orígenes y dentro del universo politeísta. Desde el caos anterior a la existencia de los dioses primigenios hasta el mundo definitivamente ordenado bajo el dominio de Zeus, va desplegando el relato en su *Teogonía* (un título muy claro, que significa *El origen de los dioses*). También los llamados *Himnos homéricos* (colección de unos treinta himnos y proemios de muy variada extensión y de diversas épocas que enlazan con el culto de los varios dioses) tienen su peculiar perspectiva didáctica, al celebrar y cantar los aspectos y gestas singulares de tal o cual figura divina.

Homero, en cambio, ha situado a los dioses en el trasfondo o la trastienda de las gestas heroicas, realizadas por magníficos mortales en una época mitológica algo posterior, el tiempo de los héroes, una generación ya alejada de los orígenes del mundo. Según el esquema del mito de las edades que cuenta Hesíodo, entre la Edad del Bronce y la más triste del Hierro. En efecto, adaptando un mito que conocemos en relatos de otras culturas del antiguo Oriente, Hesíodo describe las edades que se han sucedido en el mundo: la del Oro, la de la Plata, la del Bronce y la del Hierro, en un proceso de notoria decadencia. Pero entre las dos últimas, la del Bronce y la del Hierro, la peor de todas, en la que el poeta lamenta vivir, ha colocado una más, la de los Héroes, que no tiene rótulo metálico, sino que sirve para albergar a los gloriosos guerreros de la generación de la

guerra de Troya. Ese aporte original, de invención helénica, sobre el esquema heredado, es sin duda un buen hallazgo de Hesíodo.

El empeño didáctico y el estilo austero de Hesíodo, en contraste con la narración dramatizada de Homero y de algunas escenas en los *Himnos*, no es una garantía de su mayor antigüedad, sino ante todo una característica de su visión del poeta como sabio "maestro de verdad". Y en ese sentido se explica que algunos estudiosos lo presenten como un precursor de los filósofos posteriores, por su perspectiva ordenada del universo mítico y su representación del proceso genealógico que avanza desde el caos al cosmos. Ni Hesíodo ni Homero, aedos que están al final de la tradición de poesía oral y que son para nosotros los primeros poetas de la épica escrita, pretenden innovar en sus relatos, sino transmitir la memoria de esa tradición mitológica, fijada en sus textos. Hesíodo ha dejado bien dibujado el cuadro general y la relación estructural entre los poderes divinos; Homero nos ofrece escenas y diálogos de los dioses y de los héroes. No podemos acercarnos más allá de los textos escritos a los orígenes de los mitos griegos. Hubo, sin duda, otros escritores de mitos, pero se nos perdieron hace mucho. Para nosotros, como bien escribió Heródoto, fueron esos dos primeros poetas los que precisaron para futura memoria los nombres, las figuras y los dominios de los dioses.

Uno y otro acuden a invocar a las musas, hijas de la Memoria *(Mnemósyne)* y de Zeus, como garantía de la veracidad de sus relatos, al comenzar sus poemas. Gracias a las musas los poetas gozaban de información del más allá, del tiempo primigenio y de los espacios celestes y las querellas y las aventuras eróticas de dioses y diosas. Pero no alegaban una revelación directa e inmutable de la divinidad; las musas tan solo apuntan, pero son los poetas los que configuran los relatos, sin una revelación al dictado. Esos poemas míticos, que tantos griegos aprendían de memoria, no son, por tanto, textos sagrados ni dogmáticos (co-

mo los de las religiones de libro), y podían ser criticados. Los dos poetas, inspirados por las musas, de gran crédito como "maestros de verdad", recibirán, en efecto, duras críticas de pensadores posteriores (como los presocráticos Heráclito y Jenófanes), que ofrecen ideas propias y distintas sobre el mundo divino.

En los grandes épicos los dioses del panteón olímpico aparecen con figuras semejantes a las humanas, es decir, pergeñados con el antropomorfismo que caracteriza claramente la mitología helénica. Ya en ellos queda clara la estructura familiar de los olímpicos, surgidos dentro del mundo, según el proceso que relata Hesíodo y que es, a la vez, una cosmogonía y una teogonía. Los héroes que aparecen luego, en un tiempo posterior, son hijos singulares de los dioses olímpicos.

Es difícil calibrar la originalidad de esa concepción de los dioses del politeísmo griego. En cierta medida ese panteón refleja una concepción común del mundo divino heredada de los indoeuropeos, es decir, de una mitología anterior a la escritura y a la entrada de los griegos en la península helénica, que fue más o menos a comienzos del segundo milenio antes de nuestra era. No menos cierto resulta que, al asentarse en Grecia esas gentes invasoras –los aqueos según los nombra la epopeya–, mezclarían sus antiguos dioses con las divinidades autóctonas, en un proceso sincrético que es más fácil suponer que precisar.

Cuando algunos estudiosos modernos con enfoques comparatistas contrastan las figuras del panteón griego con las de otros indoeuropeos, sean romanos, celtas, germanos o hindúes, no dejan de advertir que hay notables ecos y paralelos entre los dioses griegos y los de los germanos, los celtas, los latinos y los de la antigua India. Cierto que tan solo Zeus, el gran dios celeste, "padre de hombres y dioses", tiene un nombre con claros paralelos en otras lenguas (latín *Iupiter*, que viene de *Dyeu-pater*, y este del indio *Dyaus*), pero incluso entre dioses de nombres diversos y en el diseño de la familia patriarcal divina pueden

verse notables semejanzas que responden al origen común de las mitologías de origen indoeuropeo. Por otra parte, también podemos advertir que entre los olímpicos griegos hay dioses muy singulares, como Dioniso o Apolo o Hermes, que parecen proceder de otros ámbitos, y ya sea en las figuras de los dioses o en los temas míticos podemos advertir una indiscutible influencia oriental de antiguas culturas del Mediterráneo, con las que los griegos tuvieron muy varios contactos. No vamos a detenernos ahora en la indagación de la arqueología y el origen de los dioses griegos. Queremos tan solo subrayar que son los poetas del siglo VIII a. de C. nuestros informadores fundamentales, y gracias a la escritura que asegura para siempre su transmisión conocemos esa tradición mítica de la Grecia clásica, que retoma y deja atrás una larga prehistoria mítica ignorada, fundada en narraciones orales.

Por otra parte, además de los dioses están los héroes, cuyas gestas míticas tienen una enorme variedad y riqueza en el repertorio griego. Sus mitos comparten en general un tono narrativo que nos lleva a pensar en su elaboración y desarrollo épico en una época histórica determinada. Fue seguramente en la llamada Época Oscura, es decir, los siglos que siguen a la ruina de la civilización micénica y la llamada invasión de los dorios, entre el siglo XII y el VIII a. de C., cuando las figuras de la última generación de héroes épicos, los de la guerra de Troya y la de Tebas, con figuras como las del micénico Agamenón o el viajero Odiseo, fueron cobrando su perfil mítico y se poetizaron sus gestas de resonancia casi histórica, en un tiempo que echaba de menos un pasado más espléndido. El repertorio de los héroes griegos es muy variado y rico en figuras de enorme calado dramático, lo que nos sugiere una vez más que la mitología es fruto de un proceso largo, que incluye los relatos sagrados arcaicos y la mitificación de ciertos sucesos históricos, como la destrucción de la ciudad de Troya y de la antigua Tebas.

Pero, como es bien sabido, no solo fueron los aedos de la épica, sino también los autores de los otros géneros literarios clásicos, como la lírica coral y la tragedia, los que manipularon y recrearon con renovada viveza la materia memorable de los mitos. Con las citadas epopeyas comienza la literatura griega, y Homero y Hesíodo fueron los indiscutibles maestros; pero también los poetas líricos (más tarde, en los siglos siguientes, del VII al V a. de C.) y los dramaturgos de la Atenas democrática relatan y reinterpretan los mitos con nuevos tonos y nuevas intenciones ante nuevos públicos. Podemos decir que toda la gran poesía clásica se construye sobre la base narrativa de esa memoria mitológica, que se presenta en diversos formatos.

Frente a la narración larga y abierta de los relatos épicos, la lírica no cuenta extensamente los mitos, sino que los evoca en brillantes alusiones que quedan insertas en el contexto del poema, como chispazos, como ventanas o imágenes de un universo mítico que sus oyentes o lectores reconocen. La lírica canta el presente, pero ese presente reviste una puntual y fugaz luminosidad mediante las referencias a los mitos. Las tragedias de la época clásica vuelven a tratar, año tras año, del destino de los héroes y sus peripecias. Pero mientras que la epopeya –y también casi siempre la lírica– rememoraba sobre todo los momentos de gloria, la tragedia ofrece en la escena los sufrimientos y desastres del destino heroico. (Agamenón vuelve triunfador a Micenas para morir en un baño de sangre; Jerjes aparece derrotado y abrumado por el dolor; Edipo reconoce sus crímenes, etcétera). El núcleo trágico no es ya la gloria heroica, sino el dolor y la catástrofe. De la trama mítica el dramaturgo no escenifica el *kleos*, sino el *pathos* terrible de los héroes, magníficos ejemplos de la azarosa condición humana.

La tradición de la poesía lírica y la dramática da por supuesto que su público conoce ya las historias de esos héroes y de los dioses olímpicos que, de cuando en cuando, los acompañan y

se enfrentan a ellos. Desde luego, todos los griegos conocían los relatos míticos desde niños. La mitología formaba parte de la educación popular y los mitos se transmitían de generación en generación; los contaban los mayores a los niños, y se rememoraban en ritos y fiestas. Pero son los poetas los que mejor relatan los mitos, los que los embellecen y aguzan, y quienes invitan a reflexionar sobre ellos, al representarlos en el teatro bajo una nueva luz. Porque, recordémoslo, allá, en la escena trágica, en el marco de la fiesta dionisíaca, son los propios actores los que incorporan a los antiguos héroes y dramatizan su historia, en diálogo y frente al coro, que representa el sentir del público ciudadano.

Advirtamos qué distinto de nuestro teatro moderno era el repertorio trágico de Atenas: lo que se escenificaba –en los días de fiesta dionisíaca, dos veces al año– eran mitos ya conocidos del público. Se repetían los mismos temas: los *edipos*, las *electras*, etc. Siempre el drama trataba de héroes antiguos, reyes y reinas, de sus angustias y de los enigmáticos designios de los dioses, y no del presente ni de los conflictos cívicos. Y, sin embargo, esa evocación de los destinos ya sabidos de los protagonistas míticos conmovía profundamente a los espectadores, y provocaba en ellos esa "purificación" sentimental (la *catarsis* del espanto y la compasión) que Aristóteles menciona como un efecto saludable de las representaciones trágicas.

La tragedia, en efecto, supone una relectura de mitos sobre un escenario cívico, invitando con los ejemplos de sus peripecias grandiosas a una reflexión colectiva sobre la grandeza y la fragilidad de la condición humana. Los personajes del mito cobran nueva vida en escena y ahí se reinterpretan a sí mismos. Y no olvidemos que ese espectáculo estaba dirigido a toda la ciudad, y se consideraba muy importante para la educación de los ciudadanos en aquella democracia; algo irrepetible en otros momentos de nuestra cultura. Pero, como ya Nietzsche subrayó en su libro sobre *El origen de la tragedia*, latía en la concepción

dramática encajada en la fiesta teatral del Dioniso, el extraño dios de la máscara y del entusiasmo, una sabiduría trágica singular, construida genialmente sobre la arcaica y familiar materia mitológica.

Más allá de esa continuada utilización de los mitos en la poesía y el drama, la tradición literaria nos ofrece, ya en época tardía, es decir, hacia el siglo II de nuestra era, un buen resumen erudito y ordenado de la mitología clásica con una perspectiva didáctica y sin pretensiones poéticas, en la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro, texto de clara utilidad y lectura fácil. En él advertimos cómo el fondo religioso de los mitos se ha difuminado y la mitología se ha convertido ya en literatura, una tradición narrativa para gente culta.

Los escritores romanos, poetas y dramaturgos, heredaron toda esa tradición mitológica griega y se sirvieron de ella para nuevas epopeyas, dramas y poemas varios. El mundo romano se nos aparece, en la distancia, mucho más rico en ritos propios que en mitos propios. De una manera admirable los poetas latinos tradujeron a los griegos y adoptaron decididamente a sus dioses y héroes, dándoles a veces otros nuevos nombres. Baste recordar cómo la *Eneida* de Virgilio, la gran epopeya nacional romana, no fue una épica popular autóctona, sino un remedo culto y de singular fuerza poética forjado en torno a la figura y la gesta de un héroe escapado de Troya. En ese magnífico poema, Virgilio combinaba motivos y ecos de la *Ilíada* y la *Odisea* con singular acierto; pero el diseño de las figuras de los héroes y dioses se revela claramente como un reflejo de mitos griegos. Y no hay que pasar por alto que debemos a otro de los grandes poetas clásicos romanos, Ovidio (43 a. de C.-17 d. C.), el más amplio y espléndido repertorio de la mitología antigua. En su extenso poema *Metamorfosis* nos ha dejado un variopinto repertorio mitológico, poetizado en miles de brillantes hexámetros, un texto asombroso por su riqueza de episodios y figuras, que se convirtió luego en el libro más influyente para la difusión y

el conocimiento de la mitología en la Edad Media y el Renacimiento.

Pero no solamente en la literatura se evocaban los relatos míticos; también lo hacían los artistas en las representaciones plásticas, es decir, en algunas esculturas y, sobre todo, en escenas de vasijas de la cerámica griega y suritálica en la época clásica. (Tenemos que lamentar la perdida de la pintura griega en otros soportes, una pintura que fue en su mejor época muy prestigiosa y que ofrecía cuadros de temática mítica). Los ceramistas, artesanos más humildes, pero de extraordinaria originalidad en sus diseños, nos han dejado, en cientos y cientos de imágenes, numerosas pinturas de dioses y héroes, de fiestas dionisíacas o de escenas famosas, eróticas o bélicas o dramáticas. A diferencia de la narración escrita, la pintura carece de voz relatora –aunque a menudo algunas letras identifican a los personajes pintados– y ha de centrarse en el retrato de un momento central del mito. Aun así, es espléndida y enormemente atractiva y sugerente la iconografía mitológica, que muchas veces atestigua curiosas variantes frente a la narración mítica literaria, y otras testimonia los ecos de la literatura épica o trágica, evocando incluso representaciones teatrales o ecos de famosos pasajes poéticos. Actualmente, los estudios de iconografía del repertorio mítico están muy avanzados, gracias a la abundancia de medios gráficos para reproducir y difundir a todo color y con la máxima precisión esas imágenes de los miles de vasos griegos conservados (aun siendo una parte muy pequeña frente a los miles y miles de cerámicas perdidas para siempre). Lo que importa destacar es que ahora contamos con ellos como útil complemento para ilustrar nuestros conocimientos de las reliquias de la mitología clásica.

DE CÓMO NACIERON LOS DIOSES Y SE ORDENÓ EL MUNDO

La mitología de cualquier cultura suele iniciarse contando cómo surgió el universo, o, en el caso de la griega, cómo se fue organizando este a partir de un oscuro vacío anterior. Son esos mitos de los orígenes los que algunos estudiosos, como Mircea Eliade, han considerado como lo esencial en la imaginación o revelación mítica. ¿Cómo fue el principio de todo? ¿Cómo produjo la divinidad nuestro mundo? ¿Cómo nació en un tiempo anterior al nuestro, *in illo tempore,* lo que llamamos el mundo, esta realidad? O, como podría decirse en términos griegos: ¿cuál fue el fundamento originario, la *arché* que dio lugar, antes que al mundo humano, al prodigioso desarrollo cósmico?

Afortunadamente para nosotros, en el caso griego contamos con un texto que lo explica de manera muy clara. Son unos versos famosos de la *Teogonía* de Hesíodo, que podemos citar aquí (*Teogonía* vs. 116-141):

> En primer lugar existió el Caos. Después fue Gea (la tierra) de amplio pecho, sede siempre segura de todos los inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo. En el fondo de la tierra de anchos caminos surgió el tenebroso Tártaro. Y luego, Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos.
>
> Del Caos surgieron Érebo y la negra noche. De la noche a su vez surgieron el éter (el alto cielo sereno) y el día, que ella alumbró preñada por el contacto amoroso con Érebo.
>
> Gea alumbró primero al estrellado Urano (cielo) con sus mismas proporciones, para que la cubriera por todas partes y poder ser así sede siempre firme de los felices dioses. También dio a luz a las grandes montañas, deliciosa morada de las diosas, las ninfas que habitan en los montes boscosos. E igualmente parió al estéril piéla-

> go de agitadas olas, el Ponto, sin que mediara el grato comercio sexual.
>
> Luego, acostada con Urano, alumbró a Océano de hondas corrientes, a Ceo, a Crío, a Jápeto, a Rea, a Temis, a Mnemósine, a Febe de áurea corona y a la amable Tetis. Tras estos nació el más joven, Crono, de mente retorcida, el más temible de sus hijos y que resultó lleno de intenso odio hacia su padre.
>
> Dio a luz además a los cíclopes de ánimo turbulento, y a Brontes, a Estéropes, y al violento Arges, que regalaron a Zeus el trueno y le fabricaron el rayo.

La teogonía es, a la vez, una cosmogonía, porque, advirtámoslo, en este curioso y prolífico proceso genealógico esas entidades divinas primordiales no son dioses con figuras semejantes a las humanas –como serán luego los felices y familiares habitantes del Olimpo–, sino una serie de tremendos poderes que se oponen y se mezclan en las etapas formativas del mundo, cuyas raíces últimas están en ese Caos, misterioso agujero negro y confuso. La tierra, Gea, precede al cielo, ese Urano del que es madre y esposa, y luego aparece una serie de figuras en las que alternan luces y sombras. Érebo, el abismo negro, y la Noche, divinidad muy prolífica, se contraponen a sus vástagos fulgurantes, como son el Éter (que luego se poblará de estrellas) y el Día (en griego *Hemera*, una criatura femenina). De Urano y Gea nacen muchos seres divinos, los titanes, y ya el último se anuncia como el más terrible: Crono (que castrará y depondrá a su padre, antes de ser destronado y expulsado a su vez por su más glorioso hijo, Zeus). En esa maraña de dioses primitivos, descuella como extraña figura el más bello y cautivador, Eros (amor), que no tiene hijos, pero de algún modo es esencial, pensamos, como impulso para el acoplamiento de los demás.

La narración de Hesíodo prosigue contando cómo surgen más y más criaturas divinas (los hijos de la noche, las moiras,

etcétera) y destacando –en un motivo con muy interesantes paralelos en otras mitologías del antiguo Oriente– las tretas y luchas por el poder celeste supremo entre los grandes dioses, hasta que uno de los crónidas, Zeus, tras derrotar a los violentos titanes, se instala en el Olimpo con sus hermanos e hijos y desde allí impone orden y gobierna, ya para siempre, el mundo. En el reparto de los dominios comparte el mando: asigna a su hermano Poseidón el de los mares y a Hades el de los infiernos, y, tras una serie de enlaces con diversas figuras divinas, se casa con su hermana Hera, que se sienta a su lado en el trono celeste. Zeus es el gran protagonista de ese progreso hacia el orden cósmico, es el dios supremo, el olímpico soberano del rayo, garante de orden y justicia.

Y la divina descendencia de Zeus, el supremo monarca del Olimpo, que no en vano ostenta el título solemne de "padre de los dioses y los hombres", llenará el mundo humano de luz, animación y sentido heroico.

LA PROGENIE DE ZEUS

Volvamos a recordar a Hesíodo para avanzar en la serie genealógica de seres divinos (*Teogonía*, vs. 886-929 y 938-944):

> Zeus, rey de los dioses, tomó como primera esposa a Metis, la mas sabia entre las divinidades y los mortales. Mas cuando ya faltaba poco para que naciera la diosa Atenea de ojos glaucos, tras engañar astutamente su ánimo con palabras ladinas, Zeus se la tragó por consejo de Gea y Urano poblado de estrellas. Así se lo habían aconsejado ambos para que ninguno de los dioses de vida eterna lograra la gloria regia en lugar de Zeus.
>
> Pues estaba decretado que nacieran de ella hijos muy sabios. En primer lugar la doncella de ojos glaucos Atenea Tritogenia que iguala a su padre en coraje y sagaz decisión, y luego, según se esperaba, un hijo, futuro rey

de dioses y hombres de arrogante corazón. Pero Zeus se la tragó antes, para que la diosa le avisara desde dentro de lo bueno y lo malo siempre.

Más tarde, se unió a la brillante Temis que dio a luz a las horas. Y a Eunomía, y Díke y la floreciente Eirene, las cuales velan por las cosechas de los seres mortales, y a las tres moiras, a quienes Zeus brindó la mayor distinción, Cloto, Láquesis y Átropo, que otorgan a los humanos el ser felices y desgraciados. Eurínome, la hija de Océano, de encantadora belleza, le dio en sus partos a las tres gracias de bellas mejillas: Aglaya, Eufrósine y la deleitosa Talía.

Luego subió al lecho de Deméter, nutridora de muchos. Esta parió a Perséfone de níveos brazos, a la que Aidoneo (Hades) raptó del lado de su madre, pues el prudente Zeus se lo había permitido.

También hizo el amor con Mnemósyne de hermosos cabellos y de ella nacieron las nueve musas de dorada frente a las que les encantan las fiestas y el goce del canto.

Leto parió a Apolo y a la flechera Ártemis, una pareja más encantadora que todos los descendientes de Urano, en su trato amoroso con Zeus portador de la égida. En último lugar tomó por esposa a la rozagante Hera. Esta dio a luz a Ares, Hebe e Ilitía.

Y él, de su propia cabeza, dio a luz a Atenea de ojos glaucos, terrible, belicosa, conductora de ejércitos, invencible y augusta, a la que atraen los tumultos, guerras y batallas.

Por su parte Hera dio a luz, sin trato amoroso, pues estaba irritada y furiosa con su esposo, a Hefesto, que destaca entre todos los descendientes de Urano por la destreza de sus manos.

> También de Zeus, Maya, hija de Atlante, parió al afamado Hermes, heraldo de los inmortales, tras compartir el sagrado lecho.
>
> Y Sémele, hija de Cadmo, igualmente de su trato amoroso con el dios, parió a un hijo muy ilustre, el muy risueño Dioniso, un inmortal, siendo ella mortal. Ambos son ahora dioses.
>
> Alcmena dio a luz al fornido Heracles en su trato amoroso con el amontonador de nubes, Zeus.

Como aquí se apunta, después de sus enlaces con diosas –unas más ocasionales y de más valor simbólico que otras–, Zeus tiene trato sexual con bellas mortales, princesas o reinas de varias ciudades, como las dos citadas, ambas de Tebas: Sémele, una hija de Cadmo, y Alcmena, esposa de Anfitrión y madre de Heracles. Con ellas comienza el catálogo de los más famosos héroes y heroínas que da Hesíodo (en los versos 945 a 1022). Mediante esa lista de dioses y generaciones, que va desde el *arché* en el caos y la unión primigenia de Gea y Urano hasta el ordenamiento del mundo y el reinado ya definitivo de Zeus, sin olvidarse de mencionar al final de la lista a los más famosos héroes o semidioses, el poeta cuenta con mucho detalle la construcción del cosmos mitológico. El proceso queda así ya cerrado: entronizado ya Zeus, él y los suyos gobiernan y viven en el Olimpo celeste para siempre.

En lo más alto, pues, está Zeus, ese Zeus al que Homero califica con los epítetos formularios tradicionales: "el amontonador de nubes", "el que se deleita con el rayo". (Su nombre procede de la raíz indoeuropea que indica el brillo celeste: *dyeu-,* que está en el nombre del dios védico *Dyaús* y del romano Júpiter). Es un dios que luchó para obtener el poder celeste (contra su padre Crono y contra los titanes y contra el mostruoso Tifón), y luego sabe imponer el orden. Allí sobre el palaciego Olimpo, una montaña altísima y, al mismo tiempo, el cielo más allá de las nubes, residen los dioses de la familia, y Zeus tiene

su residencia estable, su hogar y su trono, y con su cetro, su rayo y su águila, el centro de control del cosmos. Nadie puede retarle o desobedecerle sin castigo. Cuando mueve sus cejas azul oscuro, se estremece el Olimpo. Se le llama "Padre de los hombres y los dioses" *(Patèr andrôn te theôn te)* no porque sea progenitor de todos (solo lo es de algunos dioses y algunos héroes, nacidos de sus varios amoríos), sino porque protege como un padre a dioses y humanos. Desde su trono, vela por todo cuanto corre, y desde allí planea y observa cuanto va a acontecer sobre la tierra.

Pero es también el dios de la justicia. De él, que es el rey supremo, han recibido los reyes su poder y cetro. Hesíodo insiste en ese aspecto de Zeus: a su lado está Díke, la justicia, y quien se estableció tras su victoria contra Crono y los titanes como tirano del Olimpo se revela justiciero y providente. (Su justicia actúa unas veces a la corta, y otras veces a más largo plazo). De todos sus hijos y parientes dioses, Atenea, solo hija suya, es la más cercana en espíritu, justamente por su inteligencia y su afán de proteger a los héroes (como a Ulises, por dar un ejemplo). Ya en la *Ilíada* se advierte que Zeus está muy por encima de las contiendas y parcialidades de otros dioses. (A pesar de que se duele mucho de la muerte de su hijo Sarpedón, no interviene milagrosamente –como hacen otros– para salvarle cuando cae Troya y deja que se cumpla su destino).

Es sin duda una progresiva evolución espiritual la que transforma al turbulento dios de las tormentas en un dios de la justicia, un dios que protege tanto la lealtad a los juramentos como a los huéspedes, y que se va haciendo progresivamente más justo y más abstracto, personificando un principio divino, único, sabio y providente que, como dice un fragmento del filósofo Heráclito, "quiere y no quiere ser llamado con el nombre de Zeus".

Desde el enfoque de la mitología debemos recordar, aunque sea de pasada y brevemente, algunos rasgos arcaicos de Zeus,

como su infancia en Creta, donde lo escondió su madre Rea para evitar que lo engullera su padre Crono, y los múltiples y curiosos amoríos del dios. Su esposa Hera es una divinidad taimada y celosa, que lo obliga a ciertos disfraces y subterfugios para lograr su trato sexual con otras diosas y bellas humanas. Son pintorescas las metamorfosis amatorias y oportunas de Zeus: en toro, en cisne, en lluvia de oro, etc. De sus varias uniones nacen, como sabemos, seres muy distintos.

Hay una serie de uniones primordiales, que imponen la presencia de seres benéficos en el cielo; hay otras que producen grandes figuras divinas; y otras son el origen de espléndidos héroes. Como hemos dicho, de su unión con Temis (la Norma justa) nacen las horas, las moiras y las gracias; de su relación con Mnemósine (memoria) las nueve musas. De su trato con Deméter nació Perséfone, futura esposa de su tío Hades. Con Leto tuvo a Apolo y a Ártemis. De Metis (inteligencia), a la que, ya embarazada, se tragó, produjo a Atenea. De su hermana y esposa legítima, la augusta Hera, nacieron Hefesto, Ares y Hebe. A Hermes, el más viajero y más pícaro de los dioses, lo tuvo de una ninfa de Arcadia, Maya, hija del titán Atlante.

Y en bellas mortales, a las que accedió con trucos y disfraces varios, engendró Zeus algunos de los más grandes héroes. Como Dioniso, hijo de la princesa tebana Sémele, hija de Cadmo. O Heracles, hijo de Alcmena, esposa del rey Anfitrión. O la bellísima Helena y su hermano Polideuces, nacidos de Leda, esposa de Tíndaro, rey de Esparta. O Perseo, hijo de Dánae, princesa de Argos. Y de Europa, a la que raptó en Creta disfrazado de hermoso toro, tuvo a Minos y Radamantis, de amplio prestigio en este y el otro mundo.

A los acostumbrados a la figura de un dios más abstracto y falto de pasiones, un dios único y fundamentalmente alejado de los impulsos eróticos, esos amoríos de Zeus les parecerán pintorescos y escandalosos, excesivamente humanos y frívolos; en efecto, ya escandalizaban a los cristianos devotos y a los padres

de la iglesia en la antigüedad. No obstante, es fácil ver el papel que esas múltiples uniones y las sucesivas esposas de Zeus juegan en la mitología griega. Los amores de Zeus contribuyen no solo a la pronta extensión de la familia divina, sino que son muy útiles a la ordenación y repoblación del Olimpo y de la tierra. A través de sus vástagos diversos, se diversifica y enriquece el repertorio de los dioses y los héroes, un panteón variopinto, refulgente y aristocrático.

Zeus domina cielo y tierra, e impone el orden con sabio e indiscutible poderío. Podemos destacar aquí varios rasgos que contrastan con los de dioses de otras culturas. Los dioses griegos no han creado el mundo, sino que surgen en él. Zeus no es un primer dios, sino que pertenece ya a la tercera generación. Es nieto de Urano e hijo de Crono. Los dioses griegos no existen desde siempre, sino que han nacido en el tiempo, y acaso en un determinado lugar (Afrodita en Chipre, Apolo en Delos, Dioniso en Tebas, etcétera). Pero, una vez nacidos y admitidos en el Olimpo, son inmortales. Los define su ser "para siempre" *(eis aieí)*. Son inmortales y felices *(athánatoi, mákares)* como proclaman sus epítetos más usados. Frente a los seres divinos de la primera etapa de la teogonía y cosmogonía, espeluznantes por su prodigiosa y gigantesca naturaleza, tanto Zeus como sus familiares tienen forma humana, semejante a las de los mortales, si bien son sin duda seres más perfectos en estatura y belleza, y pueden presentarse en formas muy distintas en sus epifanías, y aparecer y desaparecer a voluntad ante los humanos. Se relacionan con ellos, tienen amores con mortales y engendran hijos en el tiempo de los héroes. Estatuas y pinturas reflejan el hermoso aspecto humano de los dioses. Su acentuado antropomorfismo es un rasgo muy característico de estas divinidades griegas. (También revisten forma humana los dioses de otras religiones y culturas. Suele ser usual que los humanos imaginen a los dioses a su imagen, más o menos agrandada o estilizada. Incluso el Dios de la Biblia en las imágenes populares aparece como un anciano venerable de larga barba blanca. En el arte griego se

prodigan de manera paradigmática las bellas figuras de los dioses griegos, con trazos muy definidos).

III
LA FAMILIA OLÍMPICA. LOS DOCE GRANDES DIOSES

En una religión politeísta, como es la griega –y como era ya la indoeuropea–, importa mucho que los diversos dioses estén bien integrados en un conjunto claramente cohesionado y tengan bien definidos los respectivos dominios y ámbitos de actuación. En el cuadro de los dioses que habitan el Olimpo y que tienen sus cultos específicos en el mundo de los humanos, queda muy claro el principio básico: forman una familia cuyo jefe patriarcal es Zeus, y cada uno de ellos tiene asignado un propio dominio. Así, desde el reparto mencionado, tras la caída de Crono, Zeus domina cielo y tierra, Poseidón los mares y Hades el mundo infernal, acogedor de los muertos.

Recordemos ya la lista de los dioses de primer rango de la familia olímpica:

Hijos de Crono y Rea son: Zeus, Hera, Poseidón, Deméter, Hestia y Hades. (En latín sus nombres son: Júpiter, Juno, Neptuno, Ceres, Vesta y Plutón).

Estos seis forman, por tanto, la generación de los crónidas, que tendrán hijos divinos o heroicos. Sin duda alguna, Zeus es el "padre" por excelencia y sus hijos más famosos figuran entre los dioses mayores, aunque de aspecto más joven. Proceden de diversas madres, y son los siguientes.

Atenea, nacida de la cabeza de Zeus; Afrodita (nacida del semen de Urano o, en la versión homérica, de la diosa Díone); Apolo y Ártemis (hijos de Zeus y Leto); Ares y Hefesto (de Zeus y Hera); Hermes (de Zeus y una ninfa, Maya); Perséfone (de Zeus y Deméter); Dioniso (de Zeus y Sémele, hija de Cadmo). A estos

dioses se agregó un gran héroe deificado: Heracles (hijo de Zeus y de Alcmena, reina de Tebas).

Los respectivos nombres latinos son: Minerva, Venus, Febo y Diana, Marte y Vulcano, Mercurio, Proserpina, Baco y Hércules.

Todos estos dioses y diosas tenían su celeste morada en el espléndido Olimpo, con excepción de Hades (Plutón) y Perséfone (Proserpina) soberanos del mundo de la muerte. Cada uno de ellos tenía su propio culto, sus fiestas, sus estatuas, sus templos y sacerdotes, pero en algunos lugares se ofrecía un culto corporativo a *los doce dioses*, como está bien atestiguado en época clásica. Así sucedía en un altar en el ágora de Atenas y en Olimpia, y en los doce altares que Alejandro Magno les dedicó en el norte de la India. Y también Platón menciona a los "doce dioses" *(hoi dódeka theoí)* en varios textos. Esos doce eran: Zeus, Hera, Poseidón, Deméter, Atenea, Afrodita, Ares, Hermes, Apolo, Ártemis, Hefesto y Dioniso. (Platón una vez coloca entre ellos a Hades / Plutón en lugar de Dioniso. Hades, hijo de Crono, es un gran dios, pero apartado del Olimpo y de la luz del sol. Hades no frecuenta el trato con los otros dioses ni con los seres vivientes. Es el invisible, gran monarca de un mundo de sombras).

1. POSEIDÓN

Cuando los hijos de Crono, tras derrocar a su padre, se repartieron sus dominios, Zeus se quedó con los amplios cielos y la tierra, Hades con el mundo subterráneo de los muertos, y Poseidón obtuvo el anchuroso mar. En sus profundidades habita Poseidón, en un vasto palacio, junto a su esposa, la nereida Anfitrite.

De allí emerge en su carro de caballos con cola de pez, y navega triunfal por sobre las olas rodeado de tritones y nereidas, llevando en la mano su arma distintiva, su tridente. Con él agita los mares en las tormentas y también las entrañas de la tierra en los terremotos. Es tremendo en su furia, prolífico en sus amores, y padre de muchos héroes y monstruos. Por su aspecto vigoroso, con su larga melena oscura, su amplio tórax y poderosos brazos, se parece a su

hermano Zeus: este blande el rayo y Poseidón el tridente. A veces, ante la estatua de un gran dios, que ha perdido el arma que blandía en la mano, dudamos si nos encontramos con una efigie de Zeus o de Poseidón, como ante la gran estatua broncínea encontrada en Sunion (ahora en el museo de Atenas).

Su nombre parece indicar una antigua relación con la tierra. La etimología lo deriva de *potis*, "señor", "esposo", y *da*, "diosa de la tierra". Otro epíteto suyo, muy frecuente en Homero, es el de *ennosígaios*, "el que abraza o agita la tierra" (ya se encuentra, en forma de *ennosídaon*, en las tablillas micénicas). Es pues una divinidad de muy antigua implantación en Grecia como el señor del mar y el bronco productor de los seísmos y los temporales. No es raro que tuviera culto en muchos lugares costeros. Como en la micénica Pilo, en Corinto, en Atenas, en la jonia Mícale, y en varias islas, como Rodas, Creta y Delos.

Entre los héroes que fueron hijos suyos recordemos a Neleo, en el Peloponeso; a Pelias, en Yolcos; y a Teseo, en Atenas. De entre los argonautas, Eufemo, Anceo y Ergino son hijos suyos. Vástagos de su relación con la gorgona Medusa nacieron, cuando fue degollada ella por Perseo, el caballo Pegaso y el bello Crisáor. También son hijos suyos el gigante Anteo y el cíclope Polifemo, así como Cicno, Oto, Efialtes, Amico, Cerción, Escirón, Sinis, y otros brutales tipos que a menudo fueron vencidos por héroes civilizadores. De sus amores en forma de caballo con la diosa Deméter, también metamorfoseada en yegua, o acaso con una Erinis, junto a la fuente Telfusa, en Beocia, nació el divino caballo Arión, velocísimo potro que regaló al rey Adrasto, y que salvó a este de la matanza en Tebas. Es larguísima su prole ribereña y, de modo notorio, está formada por monstruos y seres de impulsos salvajes. Esa afinidad del dios con ciertos elementos turbulentos está en su propia naturaleza, como personificación de las fuerzas elementales y violentas del mar y los terremotos.

Poseidón ha rivalizado con otros dioses para obtener algún dominio costero. Y es curioso que no saliera victorioso en sus enfrentamientos: así en Corinto frente a Helios, cedió el peñasco del Acrocorinto y tuvo que contentarse con la ciudad baja en el istmo;

en Argos tuvo que ceder ante la poderosa Hera; y en Atenas debió resignarse a que Atenea quedara como patrona de la ciudad de su nombre. Poseidón obsequió a la ciudad con una fuente en la Acrópolis, pero Atenea plantó allí el primer olivo. Los dioses que arbitraron el pleito le concedieron a ella el triunfo, aunque el dios marino mantuviera siempre grandes honores. Poseidón es respetado, pero Atenea logra proteger a sus favoritos de las iras feroces del dios, como pasó con Odiseo-Ulises. Poseidón se mantuvo irritado con él, porque había dejado ciego a su hijo Polifemo, y lo persiguió por el mar hasta que llegó de regreso a Ítaca.

Como dios de las aguas, está también asociado a la fecundidad de la tierra y a la producción de fuentes. Así los manantiales de Lerna, cerca de Argos, son un regalo del dios de las aguas, contento después de su encuentro amoroso con la danaide Amímone.

A Poseidón le está consagrado el caballo, como su animal representativo. En caballo se metamorfosea para algunos encuentros amorosos, como hemos dicho. El dios lleva también el sobrenombre de *Hippios*, y a él se le sacrificaban caballos, arrojándolos al mar, en una fiesta en Rodas. Pero también sabe, en un par de ocasiones, producir del mar un hermoso toro blanco, como el que tuvo trato sexual con la cretense Pasífae, y así surgió el Minotauro. Ese toro lo domó Heracles en Creta, y de nuevo Teseo en Maratón. A petición del rey Teseo, hijo de Poseidón, otro toro surgido del mar asustó a los caballos del joven Hipólito, que se desbocaron y causaron la triste muerte del joven.

Con relación al caballo y a la navegación, Poseidón parece entrar en concurrencia con Atenea. Pero se ve claramente el deslinde de sus competencias mutuas: Atenea es la inventora del freno y de la técnica de navegar, es decir, del arte civilizado para dominar los elementos naturales, mientras que Poseidón es quien promueve y anima el ímpetu de su naturaleza, y tiene su dominio sobre los impulsos violentos del caballo y del mar.

Santuarios muy famosos de Poseidón hubo en Corinto, la ciudad comercial del istmo, y en el airoso y marmóreo templo de Sunion, erigido en el promontorio costero desde donde antes se avistaban los navíos que avanzaban rumbo a Atenas. Poseidón re-

cibe en latín el nombre de Neptuno, y también en el mundo latino, tan bañado por el mar como el griego, fue un dios muy venerado. Era un dios temible, acaso no tan querido como Zeus o Atenea, pero ampliamente respetado en su poder y su furia.

2. HERA

Hija también de Crono, Hera es ante todo la esposa legítima de Zeus y, como tal, ocupa un trono a su lado. Ya aparece así en las tablillas micénicas. Es la protectora del matrimonio, y como tal no tiene otros amantes ni aventuras eróticas. Para acrecentar su encanto renueva su doncellez mediante un baño mágico ritual y, con alguna ayuda de Afrodita, sabe así atraerse a su enamoradizo esposo, que sí tiene numerosos amoríos. De Zeus solo ha dado a luz a dos dioses, Hefesto y Ares; y dos diosas, Hebe (diosa de la juventud) e Ilitía (diosa de los partos y nacimientos). Ninguno de ellos destaca entre los dioses por su prestancia.

Se la representa a veces como la gran reina celosa e irritada por los devaneos de su marido, con el que ya en la *Ilíada* disputa violentamente por varios motivos. Es rencorosa y persigue a algunas amadas de Zeus, como Ío y Leto, y a algunos de sus bastardos, como al gran héroe Heracles y al recién nacido Dioniso. Tiene poco de maternal y no es invocada como “madre”, lo que resulta curioso cuando uno piensa que tal vez heredara su lugar de soberana de una diosa madre anterior a los olímpicos. La diosa que se define como madre, afligida por el rapto de su hija muy amada, es Deméter. Hasta Afrodita está más atenta a los juegos de su hijo, el travieso Eros.

Su animal sagrado es la vaca y su epíteto más usual es *boopis*, “de ojos de vaca”. Se la denomina “la argiva” y en Argos estaba su templo más grande y famoso, aunque tenía santuarios en Samos, en Delos, en Tirinto, en Crotona y en Pestum, por ejemplo. Ya en época micénica era una gran diosa palaciega, la *potnia* de Micenas, y en la guerra de Troya fue furibunda protectora de los aqueos y

gran enemiga de los troyanos. (Por varias razones: Helena y Paris eran adúlteros y los troyanos, además, asiáticos).

Según el esquema de la tres funciones sociales reflejadas en la configuración de la mitología indoeuropea, propuesto por Georges Dumézil, la diosa Hera desempeñaría la primera como representante (junto a Zeus) de la soberanía; Atenea la segunda, la guerrera; y Afrodita la tercera: la productiva y reproductora. En la disputa por la manzana de oro entre las tres, según el famoso juicio de Paris, motivo mítico de la guerra de Troya, cada una de las tres diosas hace su oferta a Paris, y la elección de este precipita el gran conflicto.

3. ATENEA

La diosa patrona de Atenas está caracterizada con rasgos muy singulares: no tuvo madre, sino que es hija solo de Zeus; es femenina y desconoce el amor y el trato sexual; patrocina el mundo de la inteligencia y la guerra heroica; va siempre revestida de armadura de bronce, empuña la lanza y blande un escudo especial, la égida, adornado en su centro con la cabeza de la gorgona.

La escena famosa de su extraño nacimiento se describe en varios textos poéticos, estaba pintada ya en vasijas arcaicas y figuraba, esculpida por Fidias, en el frontón oriental del Partenón. La diosa, revestida de flamante armadura y con el casco, el escudo y la lanza, salió perfecta de la cabeza de Zeus. Parece que intervino como partero improvisado, con su hacha doble, el dios de la fragua, Hefesto, que hendió de un golpe la testa divina. Del parto prodigioso surgió la diosa de ojos glaucos, dando el grito de guerra. Hija pues predilecta del altísimo, Atenea no tuvo madre ni infancia, sino que es por entero la hija del señor del Olimpo. (Antes de darla a luz, el providente Zeus se había tragado a la diosa Metis, encinta ya de su simiente, como contaba Hesíodo).

Vale la pena aludir a algunos textos sobre el maravilloso y divino nacimiento. Hesíodo (en *Teogonía* 924 y ss.) cuenta que:

Zeus mismo engendró de su cabeza a Atenea de ojos glaucos, terrible, belicosa, conductora de ejércitos, invencible, la augusta señora a la que agradan tumultos, combates y batallas.

Por su parte, Homero describe la escena del nacimiento de Atenea desde otro punto de vista, más atento al efecto de la aparición de la diosa en el Olimpo, en el *Himno homérico* en su honor (versos 4 y ss.):

La dio a luz el prudente Zeus,
de su augusta cabeza, y salió provista de su armadura guerrera,
de oro refulgente. El pasmo dominaba a todos los inmortales
al verla. Y ella delante de Zeus, portador de la égida,
saltó impetuosamente desde su cabeza divina,
blandiendo su aguda lanza. El vasto Olimpo se estremeció
tremendamente bajo el ímpetu de la diosa de ojos glaucos,
y en torno chilló la tierra con son terrible, y se agitó el alto mar
revolviendo su oscuro oleaje, y la espuma salada se detuvo
de pronto. Paró el brillante hijo de Hiperión sus corceles
de raudo galope un rato largo hasta que la joven doncella
Palas Atenea se desvistió de sus inmortales hombros
sus armas portentosas. Y se regocijó el providente Zeus.

El poeta Píndaro, en un breve fragmento de su séptima *Olímpica* (VII 34-39), añade luz y sonido a la escena, y da algún detalle más. Cuenta que intervino Hefesto y dice que al producirse el parto fabuloso cayó en la isla de Rodas una mágica lluvia de oro:

> Allí antaño el gran rey de los dioses regó la ciudad con una nevada de áureos copos, cuando gracias a las artes de Hefesto, al golpe de su hacha forjada de bronce, surgió Atenea de un brinco y gritó '¡alalá!' con un inmenso alarido. Urano y la madre Gea se estremecieron de espanto ante ella.

En el frontón oriental del Partenón hay una escena esculpida por Fidias que muestra a Zeus, sedente en su trono, flanqueado por las figuras de Atenea y Hefesto. Hefesto se aparta de Zeus, como queriendo huir, pero vuelve la cabeza hacia atrás, con temor y fascinación; en tanto que Atenea, que avanza en sentido opuesto, vuelve también su cabeza hacia Zeus y Hefesto.

Comentemos la contraposición de esos dos dioses. De un lado, el hijo de Hera, nacido por partenogénesis; de otro, la hija del poderoso Zeus (anotemos de paso que la escena en que Hefesto hace de partero con su hacha implica que este no nació luego solo de la diosa Hera, irritada por el nacimiento de Atenea, después del parto de Zeus). Hefesto es el maestro de las artes del fuego y del metal, trabaja en su fragua y produce admirables objetos, mientras que ella, Atenea, es patrona de los artesanos y del telar que manejan las mujeres. Hay cierta coincidencia de ambos como maestros de la habilidad técnica, pero con matices propios. Son los representantes divinos en el ámbito de la inteligencia, la *metis*, aplicada a las artes manuales. Y por eso en Atenas se les rendía culto, en el barrio del Cerámico, como dioses asociados en ese dominio.

Entre ambos dioses hubo una truncada aventura erótica. Porque Hefesto, apenas vio a la joven guerrera, quedó prendado de su belleza y, acaso como debido pago a sus servicios, reclamó a Zeus la mano de la diosa. Pero Zeus dejó la decisión en poder de Atenea, y ella decidió permanecer para siempre doncella. Decisión que el padre de los dioses ya había, sin duda, previsto, y estaba sugerida en el mismo aspecto de la diosa sin madre. A Atenea no le

interesa el sexo, ni el matrimonio ni la maternidad. En vano el ardoroso pretendiente la persiguió. Tan vehemente fue su porfía que se derramó su semen por tierra, en la vana persecución. La tierra acogió la simiente del dios, y de ella nació Erictonio, vástago por lo tanto de Hefesto y de Gea, la tierra fértil. Atenea tomó en brazos al recién nacido, con un gesto casi maternal, y lo entregó para que lo criaran a las hijas del ateniense Cécrope.

Atenea es la doncella, la diosa *Parthénos* por excelencia, pero no está desprovista de gracia ni habilidad femenina, pues ella patrocina las labores del telar y protege a las mujeres en trances de apuro. Tan pudorosa y hostil a los amoríos como Ártemis, tiene también un cortejo de ninfas con las que acude a bañarse en las fuentes más famosas. En una de esas ocasiones la vio Tiresias y quedó castigado con la ceguera, según cuenta Calímaco en su himno "Baño de Palas".

Rechazó los avances eróticos de su tío Poseidón, como los de Hefesto. Con el dios del fuego, tan poco afortunado en amores, guardó luego buenas relaciones de compadrazgo, en el taller y el Olimpo. Ella se dedica a proteger las artes y la política, e interviene en favor de los héroes más audaces y más astutos (como Perseo, Heracles, Teseo, Ulises, etcétera). Vela por una ciudad predilecta: Atenas. Frente a su hermano Ares, el dios del furor guerrero, pelea con sabia táctica y furia contenida, inteligentemente, y no con fuerza ciega. "Pallas" es un epíteto suyo, la que blande la lanza y agita la égida, que provoca el terror. Es la diosa más próxima a Zeus, su padre, y cumple al instante los designios del crónida. Tiene un aire de walkiria, y recuerda en su aspecto a Brunhilda, la preferida del dios germánico Wotan.

Como protectora de la *polis*, recibe el título de *Poliás* y *Poliouchos*, y tiene su templo en el corazón de la ciudadela. En la antigua Troya tenía una pequeña estatuilla, el *palladion*, que los aqueos robaron, como requisito previo a conquistar la ciudad.

También es la patrona de los artesanos, los carpinteros y los ceramistas, compartiendo esa protección con el dios Hefesto. Ella inspiró la construcción del primer carro de guerra, y de la primera gran nave, la famosa *Argo*. Y es, a la vez, patrona de las labores del

telar y la rueca. Cuando la vanidosa Aracne, maestra en el bordado, la retó, Atenea la castigó convirtiéndola en araña, como dice su nombre. Como diosa protectora de la ciudad de Atenas y de las labores del tejido, recibía cada año en la fiesta de las Panateneas un peplo bordado por las jóvenes de la ciudad.

En la disputa con Poseidón por el patronazgo de Atenas, obtuvo la victoria sobre su tío. El dios marino hizo brotar en la Acrópolis una fuente y ella el primer olivo. Allí, junto al templo de Erecteo, reverdece el olivo emblemático, que milagrosamente rebrotó tras el asalto de los persas en las segunda guerra médica. Con su follaje verde claro, que acaso recuerda el color de los ojos glaucos de la diosa, ese árbol tan mediterráneo, de hondas raíces y tantos usos y tan austero, es uno de los perennes símbolos del Ática. Y, junto con la lechuza de grandes ojos, un emblema eterno de la diosa de la inteligencia.

4. AFRODITA

Según la versión de Hesíodo, en su *Teogonía*, Afrodita nació de la espuma formada en el agua de los genitales de Urano, cuando su hijo Crono, tras castrarlo, los arrojó al mar; de ahí que su nombre esté relacionado con la palabra griega que significa "espuma", *aphros*. Toda la potencia genesíaca del primordial dios celeste sirvió así a engendrar en el hondón marino a la diosa del amor. La epifanía de Afrodita está bien relatada por Hesíodo (*Teogonía* 194-202). Es el motivo que inspiró a Botticelli, dos mil años después, para su cuadro famoso *El nacimiento de Venus:*

> En torno al miembro del dios se formó una blanca espuma y en medio de esta nació una hermosa doncella. Primero navegó hacia la divina isla de Citera y desde allí se dirigió a Chipre rodeada de olas. Salió del mar la augusta y bella diosa, y bajo sus pies delicados crecía la hierba en derredor. Afrodita, diosa nacida de la espuma y Citerea de bella corona, la llaman los dioses y hombres; porque nació de la espuma y Citerea porque se dirigió a Citera, y Cipro-

> genia porque nació en Chipre de muchas olas. La acompañaba Eros y la seguía el bello Hímeros al principio apenas hubo nacido y en su marcha hacia la familia de los dioses. Y estas atribuciones posee desde el comienzo y ha recibido como su dominio entre los hombres y los inmortales dioses: las intimidades de las doncellas, las sonrisas, los engaños, el dulce placer, el amor y la dulzura.

Escoltada por el Amor y el Deseo, Afrodita arriba sonriente a las playas de Pafos en Chipre y todo el campo se cubre de flores a su paso divino. Es muy interesante esa relación con Chipre –una isla situada en el camino desde Oriente a Grecia–, que puede reflejar simbólicamente una procedencia oriental de su culto. Como las diosas fenicias Istar y Astarté, la diosa griega del amor representa una gran fuerza cósmica, que extiende su poder sobre dioses, hombres y todas las criaturas vivientes. Es una divinidad, según ese texto, anterior a los olímpicos. No tiene madre, pues ha nacido del semen celeste de Urano y de la espuma marina.

Pero Homero nos da otra genealogía distinta de Afrodita, a la que considera hija de Zeus y de Díone, una diosa antigua sin más historia mítica. (Una diosa con curioso nombre, de la misma raíz que el de Zeus *[Dyeu],* como la "Luciente" o la "Celeste"). Así Afrodita resulta en la *Ilíada* una hija del crónida, y a él acude en busca de socorro y consuelo, en el canto v del poema, al ser herida por el fiero Diomedes, como una muchacha dolorida y llorosa que corre a refugiarse junto a su poderoso y robusto padre. Zeus, sonriente y paternal, le aconseja evitar combates y peleas, que no le son propias. En los poemas homéricos, Afrodita se halla muy bien integrada en la familia olímpica. Está casada con Hefesto, el dios de la fragua, pero tiene amoríos con Ares, dios de la guerra. La famosa escena en que Hefesto, informado por el dios Helios, logra apresar a ambos adúlteros en el lecho con una sutil red mágica y los expone a la mirada y la risa de los dioses se cuenta en la *Odisea* (canto viii). Su lance con el príncipe troyano Anquises aparece en el *Himno homérico a Afrodita*, así como su amorío con el bello Adonis, de triste muerte.

Hija de Ares y Afrodita fue Harmonía, esposa de Cadmo, el fundador de Tebas; hijo de la diosa y Anquises es Eneas, el héroe fundador de Roma, a quien Afrodita protege ya en la *Ilíada*. Hijo de Hermes y la diosa es el bisexuado Hermafrodito. Y de todos sus hijos el más divino es Eros, el amor. Acaso es hijo suyo también otro dios menor: el rijoso y obsceno Príapo, de sexo prominente y tremenda e incontinente lujuria.

Afrodita es la divinidad que procura placer y se deleita en los manejos y juegos del sexo. Por eso en griego *ta aphrodísia* designa los tratos sexuales, que ella patrocina. Es la divinidad sonriente y seductora por excelencia. La escoltan al efecto los bellos Eros e Hímeros y también la personificada Peithó ("amor, deseo y persuasión"), como ayudantes en séquito seductor. Ella es la que ampara "el feliz fusionarse de dos seres", y "la exuberante fertilidad". Ella se introduce en todos los ámbitos del mundo natural. Es, para conseguir su meta, una diosa de taimados recursos, *dolóplokos:* "tejedora de engaños", como la califica en su "Himno a Afrodita" la poetisa Safo. En ese poema Safo la invoca para que sea su "aliada en la guerra de amor", un campo de batalla donde es "invencible".

Según la leyenda de la manzana de la discordia, fue ella quien causó la guerra de Troya, al ofrecer a Paris como premio a la bella Helena de Troya, si en el certamen entre las diosas –Hera, Atenea y Afrodita– le otorgaba la manzana de oro. Por eso Afrodita está del lado de los troyanos. Protege a Paris y a su hijo Eneas, y acude a salvarlos en algún trance difícil. No puede impedir, sin embargo, la ruina de la ciudad. Su simpatía hacia los troyanos puede ser interpretada quizá como un reflejo de su origen asiático. Luego, a través de la protección a Eneas, Afrodita, bajo su nombre latino de Venus, será considerada protectora de Roma y de la *gens* Julia en particular.

Frente a Eros, que es pasión, Afrodita significa impulso natural hacia la unión sexual y el placer de la belleza y el placer que en el amor sonríe y se comparte.

5. APOLO

Apolo es una deidad de probable origen asiático. No aparece nombrado en las tablillas micénicas. Tal vez en su origen fuera un dios de los rebaños. En el *Himno a Hermes* se menciona que era dueño de una gran vacada, como la de Helios en la *Odisea*. En la *Ilíada*, Apolo está a favor de los troyanos, tal vez tenga relación con Licia (pero su epíteto de *Lycios* puede aludir al nombre del "lobo", *lykos).* Tiene figura de esbelto joven, ligero y rubio como su hermana Ártemis. No deja de ser paradójico que este dios de aspecto grácil y sereno, que parece encarnar mejor que ningún otro el prototipo efébico de serena belleza juvenil, pueda ser de origen oriental, un asiático adoptado y bien adaptado hasta el punto de constituirse en el *kouros* ideal arcaico.

Apolo es hijo de Zeus y de Leto, hermano gemelo de Ártemis. A ambos los dio a luz Leto en la isla de Delos, la única tierra que se ofreció a acoger a su parturienta madre, perseguida por los celos de Hera. Por ello la isla, antes errante, quedó fija y consagrada a Apolo, como una isla santa donde no estaba permitido nacer ni morir. Ártemis y Apolo nacieron allí junto a una esbelta palmera. Se asemejan mucho ambos: ágiles, de rubios cabellos largos, diestros en el arco y las flechas. Uno y otra simbolizan la juventud y la pureza. Ártemis es diosa de la virginidad y protege a las doncellas, y a la par es una deidad de las fieras y animales del bosque. Es más cazadora que Apolo y más montaraz, y va seguida de un cortejo de gráciles ninfas. Gusta, en cambio, el dios de favorecer las empresas heroicas, civilizadoras, y está muy vinculado a las aventuras heroicas. No solo usa sus flechas para abatir enemigos y castigar a blasfemos –como castigó con Ártemis a los hijos de Níobe, aseteándolos a todos–, sino que también puede enviar con ellas, cuando se irrita, la enfermedad, como la peste que manda sobre los aqueos al comienzo de la *Ilíada.* Cuando dispara de lejos, nunca falla su blanco y su luminoso arco de plata es el arma perfecta de sus ataques.

Son muchos los epítetos de Apolo. Junto al de Licio, el más frecuente es el de Febo (*Phoibos*, el puro, el luminoso) y luego el de Peán, *Paián* (probablemente "el curador"), que es también el nombre del canto de victoria celebrado en su honor. (El vocablo

paiawon, "curador", sí está atestiguado en las tablillas micénicas, pero no sabemos si se refiere a un dios menor que luego fuera asimilado a Apolo). Es un claro arquetipo del joven bello, atlético y lleno de la gracia de la edad y de vigor floreciente. Su aparición está siempre rodeada de fulgor. Es el dios de la luz, y será luego asimilado al sol, como Ártemis (Diana) a la luna.

Sin embargo, cuando se enfurece cruza negro de ira los cielos: "iba semejante a la noche", dice Homero. Avanza a grandes zancadas y cruza los espacios más diversos. Pero entra con solemnidad, rodeado de luz y música, en la asamblea olímpica de los dioses, como relata el *Himno homérico* de su nombre. Los demás dioses, a excepción de Zeus y de Leto, se levantan de sus asientos admirando su figura y su belleza cuando entra en la gran sala del Olimpo tañendo su lira.

Es el patrón de las colonizaciones que los griegos dirigen, tras haber consultado su oráculo, a las costas mediterráneas. Desde su santuario de Delfos, en los repliegues del monte Parnaso, ofrece profético sus indicaciones a los navegantes y colonos audaces que parten a la aventura de fundar nuevos asentamientos en otras tierras. Es a la vez profeta y sabio, patrón de la música y otras artes, y el jefe y guía del coro de las musas.

La isla de Delos, isla pedregosa y santa en medio del Egeo, es venerada como la cuna del dios, pero Delfos es su santuario más frecuentado y famoso. Allí, en un marco montañoso impresionante, bajo un semicírculo teatral abierto sobre el golfo de Corinto, se yergue el templo de Apolo, y a él acuden riadas de suplicantes para plantear sus cuestiones a la Pitia. Delfos es el ombligo del mundo, según la expresión griega. En el abrupto valle, Apolo derrotó en combate a la dragona autóctona, la gran sierpe Pitón, y sobre sus restos fundó el oráculo. Allí reside la Pitonisa que, inspirada por el dios, sentada sobre un sacro trípode en una gruta bajo el templo, emite sus vaticinios. Apolo es llamado Loxias, "el torcido", por sus mensajes enigmáticos y ambiguos, y su profunda expresión que desafía el talento de los intérpretes a menudo. Ya dijo el filósofo Heráclito en rotunda sentencia: "El soberano, cuyo oráculo está en Delfos, no dice ni oculta, sino que indica".

Tiene el dios otros santuarios famosos, como los de Claros y Éfeso en la costa jonia, pero ninguno puede rivalizar en éxito y fama con el de Delfos, centro de atracción para todos los griegos e incluso para algunos piadosos bárbaros (como el rey Creso de Lidia). Al matar a la serpiente local, Apolo se apropió del oráculo que antes había sido de la tierra, Gea. Allí se celebraban en su honor los juegos píticos cada cuatro años.

Pero en Delfos se rinde también culto a Dioniso, en los meses en que Apolo se ausenta para visitar a los piadosos hiperbóreos, viajando hacia el norte. También Dioniso tiene fiestas en lo alto de los picachos que rodean el santuario y un templo menor en el recinto sacro. Por allí corretean las musas de Pieria en alegre cortejo. Como ninfas memoriosas y danzarinas, están siempre prestas a seguir las indicaciones del musageta, Apolo, maestro del ritmo y la palabra pautada por los sones cristalinos de la lira. (Son esas mismas musas las que pueden en un día señalado acudir festivas a saludar, en una comarca vecina, a un poeta pastor como hicieron con Hesíodo, para inspirar sus poemas y regalarle como símbolo un buen báculo poético). Allí fluye la famosa fuente Castalia, de aguas puras, que frecuentan las musas y los peregrinos.

Apolo es un dios de múltiples amoríos, algunos desdichados. De entre sus hijos, el predilecto y más famoso es Asclepio, que heredó de él su habilidad para curar. Llegó tan lejos en su arte médico que resucitó a un muerto y por ello fue castigado por Zeus, que lo fulminó con un rayo, por transgredir los límites humanos. Apolo se enfureció tanto por la muerte de su hijo que se vengó matando a los cíclopes que habían forjado el arma llameante de Zeus. Luego tuvo que expiar esa muerte mediante una purificación de algunos años guardando rebaños como siervo del rey tesalio Admeto. El adivino Mopso es hijo suyo, y de él ha heredado su don profético.

Es curioso que el bello dios tuviera algunas aventuras amorosas fallidas. Así persiguió en vano a la ninfa Dafne, que prefirió su metamorfosis en laurel a ceder a su abrazo amoroso. También la doncella Castalia optó por despeñarse desde las alturas del Parnaso para huir de su acoso y donde cayó surgió la fuente famosa de

su nombre. Y la troyana Casandra, después de haber obtenido el don de la profecía, se negó a otorgarle sus favores y eligió permanecer doncella, a pesar de la maldición de Apolo. También Marpesa eligió tener amores con un mortal, Idas. Y Corónide, que ya estaba encinta de Apolo, lo traicionó con un humano, Isquis de Arcadia (el dios la mató y, ya en la pira, le extrajo del vientre a su hijo Asclepio). También acabó mal su amor con Jacinto, al que mató por accidente con el disco en un certamen atlético (de la sangre del joven amado por Apolo surgió la flor de su nombre).

Apolo es feroz en sus venganzas, como su hermana Ártemis. Junto con ella mató a flechazos a los gigantes Oto y Eialtes, que habían atacado a Hera, y al violento Ticio, que intentó violar a Leto. También en compañía de su hermana mató con sus flechas a los catorce hijos de Níobe, que, insensata, se había jactado de ser más fecunda que Leto. Despellejó al sátiro Marsias que se atrevió a competir con él, tocando su rústica flauta contra la noble lira, y dio orejas de asno a Midas, que prefirió la flauta de Pan a la lira de Apolo.

Febo es el dios de la claridad y de la forma dibujada en la luz diáfana. Fue adorado como dios del sol, desplazando al antiguo Helios (como Ártemis desplazó a Selene, como diosa de la luna). Es el dios de las purificaciones, *Phoibos*, Febo, si bien él mismo tuvo que purificarse de sus crímenes en una ocasión. En su enfrentamiento contra su semihermano Dioniso se percibe lo que lo distingue entre todos los dioses: su serena actitud, su distanciarse para iluminar y conocer, el estar al servicio de los hombres como dios civilizador, curador y guía luminoso del mundo. Lo apolíneo se opone a lo dionisíaco, y es una característica del pensamiento griego esa tensión vivificante y dialéctica. Frente al patetismo y el frenesí del danzante Dioniso, Apolo se alza sereno y distante, aunque también él aparece alguna vez, en los rituales de purificación, cruel y sanguinolento. (Sobre el enfrentamiento de lo apolíneo y lo dionisíaco se ha escrito mucho, desde que Nietzsche introdujera esa oposición tan sugestiva).

6. ÁRTEMIS

Hija de Zeus y de Leto, hermana de Apolo, y nacida a la vez que él en la isla de Delos, es rubia y esbelta como su luminoso hermano, y protege la virginidad femenina y el mundo salvaje, no sometido al yugo doméstico.

No habita en las ciudades, sino que corre con su cortejo de ninfas y de animales selváticos por montes y valles boscosos, caza y se baña en compañía de sus ágiles compañeras en lagos y fuentes. Ha decidido permanecer virgen y protege a las doncellas (curiosamente, también acude a auxiliarlas en los partos). Castiga con la muerte a quienes atenten con violencia contra su condición virginal. Por tal motivo acabó con los gigantes Oto y Orión, que intentaron violarla. También castigó cruelmente a Acteón, el joven cazador que al cruzar el bosque la vio desnuda mientras se bañaba: lo trasformó en ciervo y sus perros de caza lo devoraron.

Es, bajo otro aspecto, "señora de los animales salvajes", *Potnia Therôn*, y como tal se la representaba flanqueada por dos leones y recibía culto en algunas localidades de Asia menor. Su templo más famoso estaba en Éfeso. Era una diosa que en ocasiones excepcionales exigía sacrificios humanos. Agamenón, al partir hacia Troya, le sacrificó a su hija Ifigenia para aplacar su cólera, en Áulide. Según una versión, la diosa trocó milagrosamente a la joven princesa por una corza y se la llevó a su santuario del Quersoneso, en el país de los tauros, donde se encontraría luego con su hermano Orestes. (Las dos tragedias de Eurípides, *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia entre los tauros,* evocan esos episodios míticos). Uno de sus sobrenombres es Diana, la brillante, y con ese nombre la adoraron los latinos. Así como Apolo desplazó a Helios como dios del sol, Ártemis-Diana sustituyó a la antigua Sémele como diosa de la luna.

7. ARES

Es el dios de la guerra, hijo de Zeus y de Hera. Curiosamente, no hace muy buen papel en la épica griega. En la *Ilíada* es zafio y

odioso, y resulta derrotado y herido un par de veces: una por el héroe Diomedes y otra por Atenea. Parece representar la cara más brutal, tumultuosa y sangrienta de la odiosa y lamentable guerra, mientras que Atenea es la diosa de la inteligencia bélica. A Ares le acompañan divinidades que personifican el terror, como Phobos y Deimó, terror y espanto, y también Eris, la discordia.

El apuesto guerrero tiene sus amoríos con la bella Afrodita. De ellos nació Harmonía, que fue esposa del héroe Cadmo, fundador de Tebas. Y tuvo otros hijos de otros encuentros. Resulta muy simbólico que la más bella de las diosas tenga amores con el más guerrero de los dioses, y que él deponga sus armas y su furia ante los encantos de la diosa del amor. (En la *Odisea* se relata el truco con el que Hefesto los atrapó con una red a ambos haciendo el amor en su lecho conyugal –el de Hefesto y Afrodita– y los expuso a la burla de otros dioses).

En Roma, Marte, el equivalente de Ares, es un dios de la guerra que tuvo mucha más alta consideración. Fue padre de Rómulo y Remo, los gemelos que fundaron la ciudad, que se engrandeció con continuos triunfos en las guerras contra muchos pueblos.

8. DEMÉTER

Hija de Crono y de Rea, hermana de Zeus, es madre de una única hija, Perséfone –engendrada con Zeus–, también llamada Core (muchacha). El amor hacia ella marca el destino de Deméter, madre de la joven destinada a ser señora del mundo de los muertos. El *Himno homérico a Deméter,* uno de los más bellos y antiguos de nuestra colección, relata muy bien cómo la joven fue raptada por su tío, el tenebroso Hades, y cómo su madre, al no encontrarla ni saber de ella, emprendió su ardua búsqueda. Logró al final enterarse de la identidad del raptor y del paradero subterráneo de la joven, a la que Hades retenía a su lado, pretendiendo hacerla reina de su mundo infernal. Deméter, diosa de los cereales y de la vegetación, amenazó a los dioses con retirarse y dejar los campos yermos y las semillas sin germinar. Y Zeus exigió a Hades que dejara

volver a la luz a Perséfone. Consintió este con la condición de que la diosa no llevara consigo nada de su mundo inferior.

Pero Perséfone había comido unos granos de una granada, y por eso no pudo regresar sin más con su madre. Al final, los dioses acordaron un arreglo: Perséfone pasaría una temporada con su esposo en el mundo de los muertos (en los meses de invierno) y retornaría con su madre durante dos tercios del año (en la época en que florecen los campos y maduran las cosechas, por gracia de Deméter).

Las dos diosas, madre e hija, recibían culto especialmente en Eleusis, donde tenían un famoso santuario y donde se celebraban sus misterios. No sabemos bien en qué consistían los cultos –qué se hacía y qué se veía en el interior del templo santo de Eleusis–, pues los ritos estaban reservados a los iniciados y debía mantenerse el secreto absoluto sobre ellos. Pero el motivo de que Eleusis fuera el lugar consagrado a Deméter lo explica un episodio mítico. Allí se había detenido la diosa en su búsqueda afligida. Iba vestida como una vieja de hermosa presencia y fue admitida en el palacio del rey Celeo como nodriza del pequeño Demofonte. Quiso la diosa hacer inmortal al niño sumergiéndolo, en un rito iniciático, en el fuego. Pero estaba acercándolo al hogar encendido cuando la descubrió la reina Metanira, que chilló espantada ante la escena. Deméter dejó al niño en el suelo y se mostró en su aspecto divino. No hizo inmortal al pequeño príncipe, pero guardó gratitud a la familia por haberla acogido un tiempo. Y luego ofreció a Triptólemo, hermano de Demofonte, una espiga de trigo, comienzo del cultivo del cereal en el Ática.

Hay otros relatos sobre Deméter (de su amor con Yasión tuvo a Pluto, el dios de la riqueza, por ejemplo). Es una divinidad agrícola y civilizadora. No una diosa de los aristócratas, sino del pueblo campesino, y de ahí que no figure en los poemas de Homero. Ella aportó a los humanos el cereal y su cultivo, como Dioniso la vid y el vino, y Atenea el olivo y el aceite.

En muchas fiestas se invoca y adora juntas a Deméter y Core, como a "las dos diosas", *Theó*. Las fiestas de Atenas más importantes en honor de Deméter y Perséfone eran las Tesmoforias,

fiesta solo de mujeres, que conocemos por una famosa comedia de Aristófanes: *Las tesmoforiantes*.

9. HEFESTO

Es el dios patrón del fuego fabril y de los trabajos de la fragua y los metales. También de la cerámica y la creación de bellos objetos, y –como otras divinidades del hogar y del fuego que habitan cavernas misteriosas– en su técnica se mezcla la magia. Está casado con la bella Afrodita, que lo engaña en sus amoríos adúlteros con Ares y con otros. Cierto es que, en su figura, el dios no es muy agraciado. Y las bellas suelen tener debilidad, ya se sabe, por los fieros guerreros.

Hefesto produce objetos maravillosos, lo que los griegos llamaban *daídala*, no solo armas y armaduras, como las que, a petición de los dioses, fabricó para Aquiles. Él fue quien modeló a la primera mujer, Pandora, a partir del barro. Y él fabricó también el fatídico collar de Harmonía, y otros artilugios mágicos, como la red en la que apresó sobre el lecho a su esposa Afrodita en su unión amorosa con el dios Ares.

Sabe de ataduras y fue él quien, a órdenes de Zeus, encadenó a Prometeo. Soberano de la metalurgia, está marcado por la deformidad de sus piernas: es cojo, o más bien patizambo. Homero nos explica que quedó baldado por su caída, desde el alto Olimpo, en la isla Lemnos, cuando Zeus lo arrrojó desde allí por intervenir en defensa de Hera en una pelea familiar. Pero no es raro que un dios del fuego sea un tanto deforme, grotesco y misterioso, de andar zigzagueante, diestro y robusto de manos y vacilante de pies. Los guerreros, como Ares y Aquiles, requieren buenas piernas, y los herreros habilidad manual y brazos fuertes.

10. HERMES

Hermes, hijo de Zeus y de la ninfa Maya, hija de Atlante, es uno de los dioses olímpicos más populares. Nacido en la montañosa

Arcadia, región de pastores, era en su origen un dios pastoril, pero resulta ser también muy callejero y sociable. Es una divinidad amable de características singulares. En el *Himno homérico a Hermes* se nos cuentan sus andanzas infantiles, que revelan ya en sus primeros días su talento para el engaño y la invención. Es enormemente atractivo y sugerente ese antiguo texto, del siglo VI a. de C., que describe cómo, al poco de nacer, el dios se escapó de la cuna para robar las vacas de Apolo, se las llevó enturbiando el rastro, mató una tortuga para construirse la lira, hizo el primer sacrificio a los dioses, inventó el fuego frotando unas maderas, y luego volvió a ocultarse en su cuna, entre pañales, mintió al verse acusado por Apolo, se reconcilió entre risas con él y fue admitido entre los dioses.

Caracteriza bien al dios el epíteto de *polytropos*, "el de muchas tretas" –que comparte con Ulises y el astuto zorro de las fábulas–, en alusión a su modo de actuar con muchos trucos, versátil, decidido, astuto y de gran movilidad. Eso le faculta para ejercer sus múltiples oficios. Es protector de los caminantes, patrón de los heraldos, los embajadores y los comerciantes, y también de los ladrones habilidosos y arteros, a la vez que benefactor de los rebaños y conductor nocturno de las almas de los muertos *(psychopompós)* en su peregrinación al Hades. Además, se encarga de la preparación y brillo del festín de los olímpicos. También se esmera en inspirar a los oradores en la asamblea; es un dios del ágora, *agoraios*, y enseña manejos y destrezas a los atletas en los gimnasios. Tiene que ver además con el paso de los adolescentes a la *efebía*, y en general con los ritos iniciáticos. Con frecuencia los dioses lo envían como mensajero a los humanos en casos difíciles, e incluso Zeus lo emplea como recadero privado en sus frecuentes amoríos con princesas en distintas regiones. (No le queda tiempo para descansar con tantos trabajos, según se queja el mismo dios en un texto muy gracioso de Luciano, en sus *Diálogos de los dioses*).

Hijo de una ninfa, la misteriosa Maya, Hermes es un bastardo de Zeus que ha ascendido a su alta posición en el panteón olímpico por méritos; sus numerosas y varias tareas dan fe de sus múltiples capacidades. Nada raro es que sea un dios muy popular.

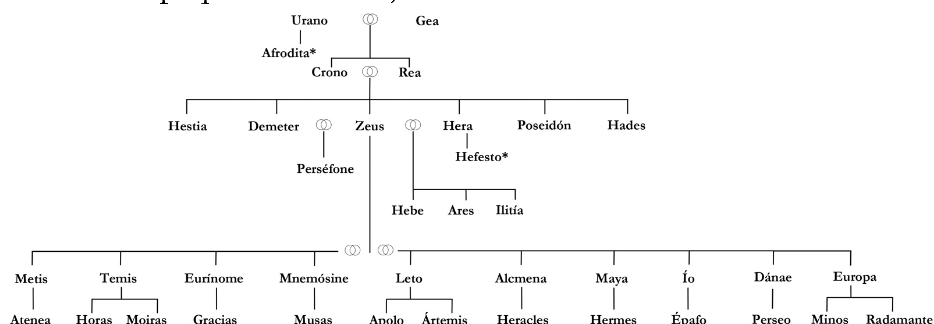
En las representaciones artísticas vemos que su figura va evolucionando. Su representación más antigua es la del pilar, aún sin forma humana. El montón de piedras, en griego *herma*, túmulo y mojón al borde del camino, se transforma en un pedestal para su busto. En su *Himno homérico* aparece como niño de pañales y se revela bribonzuelo travieso. En la cerámica arcaica y preclásica aparece, en cambio, como dios barbado y respetable –como Dioniso en esa misma época– y, más tarde, en la escultura clásica, tiene la figura de un bello efebo de mirada pícara. En el helenismo tardío resurge como un dios con barba y con atributos de mago, como Hermes Trismegisto, señor del hermetismo y la literatura hermética, impregnada de prestigios egipcios.

Hermes es un dios muy antiguo y de estirpe mediterránea. Ya se le menciona (en la forma *E-ma-a)* en una tablilla micénica. Es un personaje polimorfo, de silueta escurridiza y talante artero y simpático, al que Zeus utiliza de mensajero y correveidile, y de obediente lacayo (como se ve en el *Prometeo encadenado* de Esquilo).

Es un sagaz protector de héroes (de Ulises, al que da la planta mágica –*moly*– para que pueda enfrentarse con Circe) y de Perseo (a quien le presta su espada curva, las sandalias aladas, el zurrón y el casco de Hades, y a quien guía en su camino). Tiene amores furtivos con algunas ninfas y es padre de un dios agreste y flautista, el caprípedo Pan, en su Arcadia originaria. Es un tipo peregrino, que va y viene veloz, se disfraza y desliza por cualquier pasaje (por el agujero de la cerradura, por ejemplo), que sabe reír a tiempo y evita la solemne pose de otros dioses. Es el personaje que los antropólogos denominan *trickster*, un bribón, que tiene sus variantes en otras mitologías.

En el marco del politeísmo, como es notorio, un ser divino se define por sus oposiciones y contrastes con los demás. La divinidad más opuesta a Hermes es la diosa Hestia, la del hogar y el fuego familiar, encerrada siempre y atenta a lo doméstico. Hermes, en cambio, es el dios de los encuentros inesperados, en los caminos y lugares públicos y es sumamente inquieto y versátil, atento a los riesgos y ventajas del mundo exterior. Junto a Apolo, con el que se lleva muy bien después de haberle robado sus vacas y haberle re-

galado, en buen pago, la lira recién inventada, se muestra buen camarada. El uno es un personaje solemne y luminoso, mientras que Hermes tiene aficiones oscuras, pero con su ingenio sabe ganarse el favor de su apolíneo hermano. Con Dioniso se lleva también muy bien. Ambos sienten afectos populares y gustan del disfraz, de la trasgresión de algunas normas, y de las fiestas alegres (una conocida estatua de Praxíteles muestra a Hermes alzando en su mano a un pequeño Dioniso).



Genealogía de los dioses griegos

Dominio suyo es el ámbito de las comunicaciones y del intercambio provechoso. Es el dios de los pactos y los mensajes. Por eso los heraldos están bajo su protección, como también los intérpretes, mediadores cualificados y necesarios de los tratos. Intérprete se dice en griego *hermeneús*, y *hermeneía* es el arte de la interpretación y traducción. La hermeneútica es, en efecto, un dominio indiscutible del sutil Hermes.

Conviene invocarlo en los pasos difíciles, los caminos no marcados y las encrucijadas, como genio benéfico. (Hay una diosa maléfica y nocturna de esos parajes funestos, Hécate, señora de las brujas, cuya aparición súbita produce el espanto entre los aullidos de sus perros, y es opuesta a Hermes). Hermes es escurridizo, volátil, y capaz de atravesar cualquier obstáculo. Por eso, como ya dijimos, ejerce de puntual recadero y de diplomático cuando la ocasión lo requiere. Su palabra es persuasiva y provechosa.

En la *Ilíada* es el compañero benévolo que escolta de noche al viejo rey Príamo cuando va a entrevistarse cruzando el campo de

batalla con el sanguinario Aquiles. Es a él quien envía Zeus a Calipso en la *Odisea* para decirle a la ninfa que deje ya regresar a Ulises. A Hermes hospitalario, *proxenios*, dedica en la *Odisea* un sacrificio de acción de gracias el buen Eumeo cuando ha recibido buenas nuevas del retorno de su dueño.

Por ese don de la persuasión, *peithó*, y su gracia, *cháris*, se le asocia muchas veces a Afrodita, tanto en el culto como en las bodas. No olvidemos que ella también ama la persuasión y las trampas, y es como Hermes "tejedora de engaños", *dolóplokos*, como recuerda la poetisa Safo. De Afrodita y Hermes nació Hermafrodito, ser ambiguo y bisexual. Y de Hermes es hijo el rústico Pan, como dijimos, de feo aspecto, lúbrico y lascivo como un macho cabrío, flautista e incansable perseguidor de las ninfas. También Autólico, un redomado ladrón, afamado por su astucia abuelo de Ulises.

En el mito de la creación de Pandora, interviene Hermes de un modo decisivo: fue él quien modeló el taimado interior femenino y le insufló un pensar cínico y una labia seductora. Como dios de los buenos encuentros, es muy comprensible que reciba honra en las bodas. El matrimonio es intercambio y encuentro, y Hermes acompaña a la novia de una casa, la de los padres, a la otra, la del marido. Guarda el umbral del hogar y es el dios del gozne y del giro de la puerta, *strophaios*, según un epíteto de Aristófanes (en su *Pluto*).

Como guía avezado entre dos mundos, es el que guía la procesión de las almas hacia el Hades, *psychopompós*, y al llegar al río Aqueronte hace la entrega de las sombras al barquero Caronte para su traslado a la otra orilla. A pesar de la aparente diversidad de sus funciones, se puede observar un claro eje unitario en su múltiple personalidad. Hay dos rasgos clave que definen su modo de actuar: es un buen mediador en los pasos arriesgados y es diligente para la trampa. Tiene una sutil inteligencia práctica, esa astucia odiseica que en griego se llama *metis*.

La más famosa anécdota relacionada con su culto tuvo enorme resonancia histórica. En una madrugada del año 415 a. de C. aparecieron mutilados todos los pilares de Hermes en las calles de Atenas. En vísperas de la expedición naval hacia Sicilia, el hecho

causó un tremendo escándalo en la ciudad. Se exigieron responsabilidades por el extraño sacrilegio y varios ciudadanos fueron acusados del ultraje. Entre ellos, el ilustre Alcibíades, designado estratega de la expedición, que prefirió exiliarse y evitar el consiguiente proceso por impiedad. La injuria a las imágenes del dios de los buenos encuentros fue un pésimo augurio. Y la expedición a Sicilia acabó en catástrofe, en ausencia del audaz Alcibíades. Resulta muy temerario menospreciar a un dios como Hermes.

Es el dios de los hallazgos felices, y atrae la suerte, tanto en los ganados como en los mercados. *"Hermaion!"* es el grito ante un encuentro feliz; *hermaios* es un éxito inesperado. En latín Hermes se llama Mercurio, lo que acentúa su clara relación con el mercado, las mercaderías y las mercedes. El Hermes griego va ligero de equipaje, con su sombrero de alas anchas y buena sombra, el *pétasos* de los viajeros, sus sandalias aladas, su bastón de caminante, que es también el bastón del heraldo, y su peculiar varita de oro mágica, el caduceo. (Ese bastón de mago con un par de alas en la parte superior y un par de serpientes enroscadas a su fuste). Ese símbolo relaciona también al dios con su función en la sexualidad productiva de los animales, y a tal efecto se destaca también ese rasgo fálico en sus pilares, con un falo enhiesto en medio y coronados por el busto del barbado dios, diseminados en los cruces callejeros.

Hermes no ama la violencia, sino el intercambio de favores. Si bien alguna vez tuvo que actuar como asesino por encargo, obedeciendo a Zeus, y mató a cuchilladas al gigante Argos, que vigilaba con sus cien ojos a la bella Ío, convertida en vaca por la celosa Hera –y de ahí le vino su epíteto de *Argifonte*, "el matador de Argos"–, procura evitar la violencia. En la *Ilíada*, ya a punto de enfrentarse en la refriega a la diosa Leto, desiste pronto de la pelea. Cuando ayuda a héroes, como Heracles, Perseo o Ulises, lo hace dándoles algún oportuno recurso mágico para sus hazañas y aventuras.

Entre sus habilidades descuella la invención de instrumentos musicales: fabricó la primera lira con un caparazón de tortuga y los nervios de un buey, y también la flauta primera con cañas bien

unidas. Luego le entregó la lira recién fabricada a Apolo, como un buen regalo de amistad. Es también, según su *Himno homérico*, el inventor del sacrificio en honor de los doce dioses.

Hermes goza del favor popular, como dios de los hallazgos afortunados y de los objetos perdidos. Nunca tuvo pretensiones aristocráticas, es vivaz, simpático y burlón. Ya comentamos su función de mensajero e introductor en el otro mundo. Más tarde, en el ámbito cristiano y musulmán ese papel lo desempeñan figuras distintas: el arcángel Gabriel (en la Anunciación y en el viaje de Mahoma a los cielos) y san Antonio. En época helenística se vio potenciado su papel como dios de la magia negra. Y en el Egipto alejandrino se sincretizó con el egipcio Thot y adoptó el nombre de *Hermes Trismegisto*, el tres veces máximo. Se convirtió así en el señor de los alquimistas y el patrón de los ritos mistéricos de los textos codificados en la compilación del llamado *Corpus Hermeticum*. También ahí estaba en su papel como sabio mediador, pero ahora solo al alcance de los iniciados en esos misterios cifrados, entre los dos mundos; de ahí vino que se llamara "hermético" a algo bien cerrado. Paradójicamente, el nombre del dios de los caminos abiertos se hizo emblema de lo cifrado y laberíntico.

11. DIONISO

Dioniso, el hijo de Zeus y la princesa tebana Sémele, es una figura de singular personalidad, en muy fuerte contraste con los otros dioses griegos. Resulta un dios de gran poderío en sus epifanías y manifestaciones, ya sea en el gozo de fiestas orgiásticas, ya sea en la cruel venganza contra quienes lo niegan o intentan apresarlo. Tiene otros nombres: es Baco, el liberador, el bramador, el dios de la máscara, del frenesí, de la danza enloquecida, del entusiasmo y la embriaguez, el guía que arrastra a las ménades bacantes a sus alocadas correrías nocturnas por los bosques, salvaje devorador de carne cruda, y, para delicia de los humanos, es el introductor del vino que disipa las penas, el patrón de la fiesta teatral, un dios extraño y fascinante.

Recordemos el himno con el que proclama su evangelio báquico el coro en *Las Bacantes* de Eurípides, tragedia que es nuestro mejor documento sobre el culto del dios y la piedad de sus fieles. En la entrada en escena del coro, la *párodos*, cantan:

> ¡Oh feliz aquel que, dichoso conocedor de los misterios de los dioses, santifica su vida y se hace en su alma compañero de *tíaso* del dios, danzando por los montes como bacante en santas purificaciones, celebrando los ritos de la gran madre Cíbele, agitando en lo alto su tirso y, coronado de hiedra, sirve a Dioniso!
>
> ¡Venid bacantes, venid bacantes, vosotras que a Bromio, niño dios, hijo de Zeus, a Dioniso, traéis en procesión desde los montes de Frigia a las anchas calles de Grecia, al bramador!
>
> A quien antaño, en los dolores angustiosos del parto, al que lo llevaba dentro de sí, su madre, lo dio a luz como fruto apresurado de su vientre bajo el estallido del trueno de Zeus, a la vez que perdía su vida fulminada por el rayo. Al punto en la cámara del parto lo recogió Zeus crónida y, ocultándolo en su muslo lo albergó, a escondidas de Hera.
>
> Y lo dio a luz cuando las moiras cumplieron el plazo fijado, al dios de cuernos de toro. Y lo coronó con guirnaldas de serpientes. Desde entonces las ménades, nodrizas de animales salvajes, se ciñen tal presa sobre sus trenzados cabellos.
>
> ¡Oh Tebas, nodriza de Sémele, corónate con yedra! ¡Florece, haz florecer a porfía la verde brionia de frutos brillantes, y conságrate a Baco con ramas de encina o abeto!
>
> ¡Vestida de moteada piel de corza, cíñete con las tiras trenzadas de lana de blanco vellón! ¡Consagra la vara de tu tirso henchido de furor! Pronto el país entero danzará, cuando Bromio conduzca sus cortejos al monte, al monte, donde aguarda el femenino tropel, lejos de telares y ruecas, aguijoneado por Dioniso.

> ¡Qué gozo en las montañas, cuando en medio del cortejo lanzado a la carrera se arroja al suelo, con su sagrado hábito de piel de corza, rastreando la sangre del cabrito inmolado, delicia de la carne cruda, mientras va impetuoso por los montes frigios y lidios!
>
> ¡He ahí a nuestro jefe, Bromio, *evohé!*
>
> ¡Brota del suelo leche, brota vino, brota néctar de abejas! ¡Flota un vaho como de incienso de Siria! El bacante, que alta sostiene la rojiza llama de su antorcha, marca el compás con su tirso, e impulsa a la carrera y a las danzas a las errantes mujeres excitándolas con sus gritos, mientras lanza al aire límpido su suelta cabellera.

Y en medio del griterío de *evohé* responde este bramido:

> ¡Venid bacantes! ¡Venid bacantes! En la gala del río Tmolo de áureas corrientes cantad a Dioniso, al son de los panderos de sordo retumbo, celebrando con gritos de *¡evohé!* al dios del *evohé*, entre los aullidos y los clamores frigios, al tiempo que la sagrada flauta de loto modula melodiosa sus sacras tonadas, en acompañamiento para quienes acuden al monte. Alborozada entonces, como la potrilla al lado de su madre en el prado, lanza sus piernas en veloz paso brincando la bacante. (*Bacantes*, vs. 73-169).

El texto alude al milagroso nacimiento de Dioniso. Sémele, su madre, quedó fulminada cuando Zeus, su amante furtivo, a petición suya, se le mostró en su aspecto fulgurante. Y el dios se apresuró a sacar el feto de su vientre y lo guardó en una incisión en su muslo. De allí nació Dioniso, al cumplirse el plazo de los nueve meses. Cruzó así dos veces el umbral de la vida; de ahí que, según la etimología popular, reciba el epíteto de Ditirambo (*Dithyrambos*: el que dos veces, *dys*, cruza la puerta, *thyra)*.

Tras una estancia en Asia, el dios vuelve a la ciudad de su madre, Tebas, porque desea ser reconocido como gran dios en ella y por sus familiares. Por eso el coro de bacantes –venidas de Lidia– pide a la ciudad, personificada en su invocación, que se apreste a recibirlo y se consagre a su culto, vistiendo pieles de corzo, empu-

ñando la vara del tirso ritual y ciñéndose una corona de hiedra en su honor.

La música dionisíaca de timbales y castañuelas resuena acompañada de los gritos báquicos de *¡evohé!* Las mujeres en coros festivos van a bailar al monte según esos ritos; allí celebran sus danzas frenéticas en honor de Baco, mientras toda la naturaleza exulta de júbilo, y mana milagrosamente leche, vino y miel de la tierra, al tiempo que las bacantes cazan animales salvajes y el bacante jefe –que es el mismo dios personificado– se revuelca y se entrega a las delicias de la loca carrera y el banquete de carne cruda del cervatillo sacrificado. Lejos de sus hogares, abandonando a los niños y las tareas domésticas, las mujeres se liberan de sus servidumbres cotidianas para festejar en ritos orgiásticos el culto de Dioniso. Corren alegres y desenfrenadas a la *oreibasía* (ascensión al monte) y el *sparagmós* (descuartizamiento) que caracterizan la fiesta báquica, oponiendo su salvaje gozo a los rituales cívicos de ritmos serenos.

La relación de Dioniso con sus fieles es muy distinta a la de los otros dioses. El dionisismo significa comunión con la divinidad, entusiasmo colectivo, locura extática, pérdida de conciencia individual en la comunión con la divinidad y con la naturaleza, una especie de festiva y santa embriaguez. Esa comunión se expresa en la danza y el griterío, en el júbilo montaraz y la visión delirante del dios que inunda el alma.

La tragedia de Eurípides ilustra bien los distintos aspectos del culto de Dioniso; la sabiduría y la locura (*sophía* y *manía*) que comporta a la vez, y los beneficios de la fiesta báquica y los terribles castigos que amenazan a quien, como el rey Penteo, intenta oponerse a los avances del dios. El rey tebano es despedazado por las ménades a las que guía su propia madre, en un acto de descuartizamiento que imita el del ritual báquico.

El himno citado destaca ya los elementos esenciales de la historia de Dioniso: su extraño nacimiento, la irrupción en una ciudad griega presentándose como extranjero, la íntima relación entre el dios y sus fieles, el bullicio festivo que acompaña a su *thíasos* o cofradía, la promesa de felicidad de sus ritos, el apartamiento de la ciudad que sus fiestas suponen.

Conviene, sin duda, comentar estos rasgos, y lo haremos de manera sucinta. Dioniso, al ser de madre mortal, no es un dios, sino un héroe por su origen. Pero, como fue recogido del fuego, injertado en el muslo de Zeus y alumbrado por el dios padre, renace como un ser enteramente divino. La doble naturaleza de Dioniso explica su trato con los humanos, y justifica su preocupación por ser venerado como un dios, justamente por ese origen un tanto sospechoso. En contraste con el distante Apolo, Dioniso busca la cercanía e incluso reclama la intimidad con sus devotos, a la par que el reconocimiento de su entera divinidad. Las bacantes se sienten unidas, en lazo íntimo, con el dios que las guía en sus delirios orgiásticos.

Por otro lado, sabemos que Dioniso es un dios muy antiguo en el mundo griego, pues su nombre aparece varias veces en tablillas micénicas. Era tal vez en su origen un dios ligado al culto de la madre tierra, a la fertilidad natural, a las plantas y, en especial, a la vid y el vino. Si se muestra bajo el aspecto de un forastero, es porque gusta de disfrazarse y de asumir ese papel, frente a la ciudad. No solo se presenta como forastero, sino como un transgresor de las normas cívicas, al menos en apariencia. El rechazo escandalizado de Penteo está suscitado por ese aspecto asiático y ambiguo del dios. Tiene, de otro lado, el salvajismo del toro: es Bromio, "el bramador", y se adorna con cuernos taurinos. Trasciende los límites y el orden de la polis, marginal y extraño. Como comenta M. Detienne, "una de las mayores virtudes del dionisismo es la de mezclar las figuras del orden social y cuestionar los valores políticos y masculinos de la ciudad". Retomo unas líneas de este autor sobre la esencial alteridad de Dioniso:

> Su marginalidad atraviesa por completo el cuerpo político. Y es necesario regresar de nuevo al Dioniso extranjero para poner de manifiesto su naturaleza profunda: su extrañeza, que lo lleva a situar a los individuos en un orden cambiante que los sobrepasa, no solo al acoger a quienes están excluidos de los cultos políticos, como los esclavos y las mujeres, sino también imponiendo en la ciudad, y ha-

ciendo emerger entre los olímpicos –de los que él mismo forma parte– la figura de la Alteridad.

> Dioniso no es uno de esos dioses encerrados en una existencia intemporal [...]; no deja de relacionarse con los que comen pan, a quienes enseña a beber el vino 'rico en alegrías' y delicia de los mortales. Pero Dioniso pone fuera de sí a esos hombres y mujeres, los hace extraños a su condición eminentemente social y se apodera de ellos completamente, en cuerpo y alma, no para provocar su huida del mundo, sino para hacerles descubrir, a través de los mitos y las fiestas que narran su brusca desaparición y su súbito regreso desde los abismos del mar y las simas abiertas en la tierra, que la vida y muerte están anudadas y se entrecruzan, que la renovación de la primavera estalla en la memoria de todos los muertos, que lo Mismo está necesariamente habitado por lo Otro. El propio Dioniso no es sino una máscara inconfundible de lo Otro.

Varios mitos menores refieren cómo Dioniso debe hacer frente a la hostilidad de diversos personajes. Los celos de Hera lo persiguen, como a otros bastardos de Zeus, al poco de nacer. Ino, hermana de Sémele y esposa de Atamante, lo había recogido y lo cuidaba como a un niño pequeño. Pero Hera enloqueció a Ino y a Atamante: mataron a sus propios hijos y se arrojaron al mar. Dioniso los recompensó transformándolos en Leucótea y Palemón, dos deidades marinas. Las ninfas del monte Nisa lo cuidaron entonces, en grutas perfumadas y engalanadas de hiedra perenne.

Ya adolescente regresó a Grecia. En el Ática enseñó el cultivo de la vid al campesino Icario, que lo acogió con franca hospitalidad. Pero unos pastores, a los que Icario ofreció vino puro, se emborracharon y lo mataron. Y su hija Erígone se suicidó ahorcándose al descubrir el cadáver paterno. Por castigo del dios las jóvenes de aquellas familias enloquecieron y fue necesario que, para aplacar su ira, fundaran un culto ático local, en honor de Icario y Erígone.

A Dioniso se opuso en Tracia el rey Licurgo, que persiguió al divino niño y a sus ménades, según cuenta ya Homero en su única

referencia al dios (*Ilíada* VI, 135-136). El sacrílego y violento rey tracio fue enloquecido, y mató a su propio hijo a hachazos antes de morir, descuartizado o ahogado. En Tebas se le enfrenta Penteo, en el mito que Eurípides lleva a la escena trágica (como antes ya hiciera Esquilo) y que es cazado y despedazado por su propia madre, Ágave.

El *Himno homérico a Dioniso* cuenta cómo unos piratas quisieron raptarlo y lo apresaron en su barco. Entonces el dios obró un súbito milagro: el barco se cubrió de vides y pámpanos y lo envolvió un manto de oscura y verde hiedra, cuyos brotes trepan entrelazados al mástil, mientras rezuma el vino por doquier, Dioniso aparece como un rugiente león, y el capitán de los piratas muere destrozado por la fiera, mientras los demás saltan al mar, donde se metamorfosean en delfines.

Dioniso es "el Liberador" en más de un sentido. Es un dios que escapa siempre de ataduras y cárceles; ya sea en un barco o de una prisión –como en *Las Bacantes*– y aterroriza a sus enemigos en forma de toro o de león, al tiempo que da placer a sus fieles. Es frecuente la representación de Dioniso rodeado de sátiros y ménades, o bien en su carro de triunfo, aclamado por un cortejo báquico pintoresco y jubiloso.

La figura de Dioniso se nos muestra representada de manera distinta según épocas: en el arte arcaico aparece solemne y barbado, coronado de hiedra y pámpanos, con un manto moteado sobre una larga túnica y una copa en las manos. En cambio, ya en el siglo V, se muestra como un dios joven, barbilampiño y sonriente, algo afeminado y de belleza seductora. En Roma aparece luego en una figura más cómica, como el Baco borrachín, gordinflón y risueño, montado en un lúbrico asno. El dios suele ir acompañado por un cortejo de sátiros festivos y ménades danzantes; y sobre todo a partir de la época helenística es frecuente verlo representado en su marcha triunfal, con motivos orientales, en recuerdo de su viaje mítico a la India, en un carro tirado por leones y panteras, e incluso asiáticos tigres, llevando a su lado a la bella Ariadna. A esta, abandonada en la isla de Naxos por Teseo, la recogió el dios y la hizo su esposa. Hay también un famoso mito órfico sobre Dio-

niso, llamado Zagreo, que debemos recordar por sus hondas resonancias mistéricas. Cuenta el descuartizamiento del dios niño –hijo de Zeus y Perséfone– por los titanes, que lo atrajeron a uno de sus convites y allí lo mataron, lo trocearon e hirvieron, y asaron su corazón para comérselo. Zeus entonces los fulminó con su rayo justiciero. Y de las cenizas de los fieros titanes nacieron los hombres, con un fondo bestial y titánico, pero también con cierta secuela dionisíaca. Es decir, con una propensión a la titánica *hybris*, es decir, al desenfreno brutal y violento, y, a la par, un algo divino, una chispa dionisíaca, en su alma. El mito, reelaborado por los órficos, tiene un atractivo y enigmático simbolismo.

12. HADES

En el reparto de dominios entre los hijos de Crono, Hades obtuvo como reino el mundo de los muertos, el inframundo oscuro y misterioso, donde quedó como monarca solitario e indiscutible, lejos de la luz solar y del Olimpo celeste, soberano de sombras y de almas incorpóreas. Es llamado también Plutón (el rico), y Acogedor de Muchos. Hades es una palabra que significa "invisible" (de *A-uidés*), y no solo es el nombre del dios, sino también de su reino, ese mundo infernal del que nadie regresa. En ese lugar, delimitado por el río Aqueronte y surcado por otros dos ríos, el Piriflegetonte y el Cocito, está la laguna Estigia, y allí en su barca oscura cruza a las almas de los difuntos el barquero Caronte, al que conviene pagar un óbolo por el transporte. Y no hay vuelta.

Hay mitos que cuentan que lo visitaron algunos héroes audaces, como el músico Orfeo (que intentó rescatar a su amada Eurídice) y Odiseo (que fue allá para consultar al adivino Tiresias) y Heracles (que bajó para raptar al perro guardián, Cérbero). Allá vagan las almas, como tristes fantasmas, añorando la luz perdida del sol. Homero nos da una rápida visión de esos muertos, ansiosos de noticias de los vivos. Más tarde, ya Platón y otros cuentan que hay un tribunal, cuyos jueces son Minos, Radamante y Éaco, que juzga las almas de los muertos, y les asigna un lugar y distribuye castigos

y premios a unos y otros, casi como en el *Libro de los muertos* en la mitología egipcia.

Apenas hay algunas noticias míticas sobre el señor de los infiernos. Solo una merece el recuerdo perenne: raptó a Perséfone, la hija de Deméter y la hizo su esposa. Fue un día en que la bella joven recogía alegres flores de primavera en un prado. De pronto se abrió la tierra, apareció el dios de las tinieblas y se la llevó consigo. Luego, como ya hemos contado al hablar de Deméter, se llegó a un pacto y la joven diosa pasa algunos meses con su madre en la tierra y otros, los del invierno, junto a su esposo. Hades no frecuenta el Olimpo. A él se le tributan cultos especiales, y se le sacrifican animales de color negro, como hizo Ulises en su rápida visita al Hades.

IV
OTROS PERSONAJES

SEMIDIOSES

Junto a los grandes dioses del Olimpo, figuras centrales en la religión griega, que tienen templos y culto y sacerdotes en diversos lugares, patrones de ciudades y santuarios y protectores de héroes, existen algunas figuras divinas de una importancia mucho más evidente en la mitología que en la religión. Son figuras que han configurado el mundo y su actuación tiene un resultado decisivo en aspectos esenciales de la actual condición humana. Uno es Prometeo y otro, muy distinto, es Eros, el amor.

PROMETEO

El mito de Prometeo tiene una enorme resonancia en la mitología para explicar cómo, a partir de su intervención en el tiempo de los orígenes, se ha configurado la condición de los humanos en el mundo. Prometeo es el inventor del sacrificio, el introductor del fuego y el causante de la creación de la primera mujer, Pandora. En su versión más canónica y con un estilo vivaz, lo relata Hesíodo en su *Teogonía* y en *Trabajos y días*.

Cuenta allí que Prometeo era hijo de un titán, Jápeto, hermano de Atlante y de Menecio (que fueron castigados por luchar con los titanes contra Zeus) y de Epimeteo, que fue quien acogió a Pandora. Según Esquilo, Prometeo era él mismo un titán, hijo de la divina Gea, la tierra. En todo caso, es un dios de anti-

gua generación, que no se enfrentó a Zeus en las luchas violentas por el dominio del mundo, sino que, en contraste con otros titanes, se puso del lado del soberano olímpico en la terrible pelea. Prometeo destacaba por su inteligencia y su afecto hacia los hombres. La astucia y la filantropía le guiaron en su actuación, decidiendo su destino y el de los seres humanos.

Confiado en su amistad, Zeus le encargó que, al fundar el primer sacrificio como pacto permanente de relación entre hombres y dioses, se ocupara de organizarlo. Así que Prometeo mató un buey, lo descuartizó y repartió su cuerpo en dos lotes. En un lado puso las carnes y en otro, bien cubiertos de pingüe grasa y brillante piel, los huesos. Y le dio a escoger al dios supremo. El hijo de Crono, sin vacilar, tomó para sí el montón más aparente, y se encontró luego con que había elegido la parte peor. (Desde entonces en los sacrificios se quema esa parte en honor de los dioses, y los humanos se comen las carnes asadas y repartidas por el sacerdote).

Se enfureció Zeus al constatar el engaño, y, decidido a castigar a los hombres, les retiró el fuego. Con ello quedaban condenados al hambre y al frío, y a una pronta extinción. Pero de nuevo vino en su ayuda Prometeo, que robó unas chispas del fuego celeste y, transportando la llama en una cañaheja, la ofreció a los efímeros mortales.

Cuando Zeus descubrió que ellos poseían de nuevo el fuego, volvió a montar en cólera y se decidió a aplicar un doble castigo. A Prometeo lo mandó encadenar o clavar en una cumbre del Cáucaso, en el extremo oriental del mundo, para que allí sufriera el asalto de un águila que lo rasgaba con su garras y devoraba su hígado. (Como Prometeo era un dios, no podía morir, pero sí sufrir eternamente). A los hombres les preparó una trampa más refinada, en forma de regalo taimado: la mujer.

Conque llamó el crónida a su hijo Hefesto, el sabio dios artesano, y le encargó la fabricación, a partir del barro, de una figura femenina grácil y bella, modelada a semejanza de las diosas.

Atenea le infundió a la nueva criatura el arte de las labores caseras, Afrodita gracia y seducción, y Hermes puso en su interior un carácter taimado y voluble. Las gracias la adornaron con flores y un precioso vestido. Y la llamaron Pandora, porque era un regalo de todos los dioses,"todo un regalo" (*pan*, todo y *doron*, regalo), una trampa engañosa e irresistible para los hombres.

Una vez construida y bien dotada la doncella de irresistible encanto, Zeus ordenó a Hermes que se la ofreciera a Epimeteo, que olvidó las advertencias de su hermano sobre el peligro de los regalos divinos, la admitió en su casa y la desposó. (Según una fácil etimología, *Prometeo* significa el previsor, *Epimeteo* el retrasado). Así entró la primera mujer en el mundo terrestre, que en la edad áurea solo estaba poblado por seres masculinos. Su entrada significó un final de la primera edad, ya que consigo Pandora llevaba una jarra, donde los dioses habían encerrado los males; ella, mujer curiosa, levantó la tapa y los males se difundieron por el mundo. Al cerrarse de nuevo la jarra, cuenta Hesíodo, quedó sola dentro la Esperanza.

Con Pandora se introdujo en el mundo la raza de las mujeres, y la condición humana cambió. Los hombres las aceptaron como un "mal amable" e inevitable; ya no podían vivir sin ellas, pero con ellas fue penoso y duro el trabajo y más difícil la vida.

Pero hay otras dos famosas versiones clásicas del mito. En la tragedia de Esquilo *Prometeo encadenado*, Prometeo se enfrenta a un tiránico Zeus por amor a los hombres. Con su carácter filántropo (el adjetivo *philánthropos* "amigo de los humanos" aparece por vez primera en esta obra), el titán está dispuesto a sufrir por salvarlos de la muerte, como un osado redentor de la humanidad, rebelde ante un Zeus despótico y despiadado. El cambio de perspectiva es notable. Mientras que para Hesíodo las tretas de Prometeo eran prueba de su talante astuto y engañador, que echaba un pulso al poder supremo y acarreaba a los humanos dudosas ganancias y a sí mismo un merecido castigo, Esquilo presenta al dios rebelde como un salvador de los efí-

meros terrestres amenazados de destrucción por el monarca arbitrario del Olimpo. Encadenado en las cumbres del Cáucaso, el titán está dispuesto a sufrir por haber salvado a los humanos de la aniquilación a la que los destinaba un Zeus despiadado. No solo les ha devuelto el fuego, robándolo a los dioses, sino que ha introducido los beneficios de las artes y las técnicas, desde la arquitectura, la ganadería y la navegación, hasta la escritura, las matemáticas y el arte adivinatoria. Prometeo se jacta de su empeño, orgulloso de haber procurado a los hombres los beneficios de la cultura. "Todas las artes y técnicas les vienen de Prometeo", afirma ante el coro de las océanides *(Pásai téchnai ek Prometheos)*.

El coro canta la compasión universal de los humanos, de las tribus más bárbaras, por los sufrimientos del dios filántropo. Y él se mantiene arrogante en su suplicio ante las amenazas de Zeus. La figura del titán rebelde en la versión trágica de Esquilo es de una impresionante grandeza. El antiguo dios tramposo, el *trickster*, se alza en Esquilo como el redentor sufriente y heroico de la humanidad, crucificado en el desolado confín del mundo por su amor impenitente a los humanos. (Hay que recordar que *Prometeo encadenado* es solo una primera tragedia de la trilogía de Esquilo sobre Prometeo. Sabemos que en la siguiente, no conservada, Zeus se apiadaba y permitía la liberación de Prometeo por Heracles, que asaetaba al águila y rompía sus ligaduras).

Platón, en su diálogo *Protágoras*, el más extenso de sus primeros diálogos, aporta una corrección al relato mítico. Según el sofista Protágoras, que es quien allí lo cuenta, el fuego y las habilidades técnicas les vienen a los humanos de Prometeo, que mediante estos dones habría intentado proteger a los hombres, naturalmente más desvalidos que otras especies animales en la lucha por la vida. Pero aun así, con el fuego y sus instrumentos técnicos, los humanos no prosperaban, sino que se destruían unos a otros, hasta que Zeus se compadeció y aseguró el progreso real de la civilización humana. El padre de los dioses y

los hombres, benévolo y providente, envió a su hijo Hermes para que distribuyera a todos los humanos otros elementos para la convivencia: el sentido de la moralidad y la justicia (en griego, *aidós* y *díke*). Fue con esos sentimientos, inspirados en el alma de todos los humanos, como se hizo posible el arte de convivir en las ciudades con paz civilizada, es decir, con una *téchne politiké*. (La oposición del progreso técnico, insuficiente para la concordia política, y el progreso moral, tal como lo dibuja en ese texto Platón, es, en efecto, un tema de largo alcance, que aún hoy, tras un enorme progreso técnico y tecnológico, invita a la reflexión).

Los dones de Prometeo han revolucionado la configuración definitiva de la condición humana. Con la aparición de la mujer, madre de todos los humanos futuros, se cierra la primitiva edad de oro. La refinada y taimada Pandora trae consigo, en su jarra y en su carácter, una mutación muy significativa: aparecen las enfermedades, el penoso trabajo, las insidias domésticas, etc. También de este tercer cambio en la existencia humana, junto al sacrificio y el fuego, es responsable el filántropo Prometeo, aunque un tanto indirectamente. Esquilo y Platón, en sus relatos, no mencionan a Pandora, pero ese tercer momento del mito prometeico es tan trascendental para el futuro humano como los otros dos.

Pandora, como la Eva bíblica, sirve –en esta cultura machista y de valores masculinos– para explicar la difusión del mal, o de algunos males, en el mundo. La condición humana se volvió más penosa y lamentable a causa de esa criatura ambigua. Pero esta bella doncella es mucho más refinada que la compañera de Adán, salida de una de sus costillas: es un ser artificial, invento y regalo exquisito, un ser más elegante que el hombre, en su presentación y formación. Vino vestida y adornada como una novia y dotada de preciosas habilidades, aunque también introdujo la seducción y las trampas femeninas.

En la versión del *Protágoras* de Platón los animales y el hombre surgen de la tierra uno tras otro, y Prometeo y Epimeteo les van repartiendo algunos dotes naturales, introduciendo así una variación significativa en la trama mítica.

Al parecer, ya en alguna pieza de la Comedia Nueva, en el siglo IV a. de C., se representaba a Prometeo como el creador del hombre y de la mujer. El titán los modelaba, al uno y la otra, del barro, y les insuflaba el espíritu vital. Recordemos que era algo parecido a lo que, en el mito antiguo, hizo Hefesto con Pandora. Prometeo aparece así como el demiurgo responsable de la creación de los humanos. Ha fabricado los primeros modelos y les ha dado vida, quizá por orden, o al menos con el permiso, de Zeus. Tanto Ovidio como Luciano y Apolodoro ofrecerán, siglos después, esa versión: Prometeo fue quien modeló, a la manera de un escultor o un ceramista, del barro y el agua, a los primeros seres humanos, hombre y mujer (esa escena está representada en algunos sarcófagos de los primeros siglos de nuestra era, lo que muestra su difusión popular). Tal vez así podía explicarse mejor el amor del titán rebelde por sus criaturas, lo que le lleva a sufrir por esos seres terrestres y exponerse a las amenazas del terrible soberano de los dioses con tal de protegerlos de la destrucción. Su filantropía pone de relieve su amor hacia sus hijos, los humanos producto de su arte.

Este Prometeo demiurgo se inscribe luego en la tradición helenística y romana del mito, y de ahí lo retoman escritores románticos como Goethe y Shelley. Es interesante señalar que ya algunos pensadores cristianos vieron en ese redentor sufriente un preludio o una imagen precursora de Cristo. Prometeo, enfrentado al dios supremo para salvar a los humanos, se parecía al Dios hijo crucificado para redimir a los hombres, sobre todo en la versión de algunas sectas gnósticas que oponían el Cristo bondadoso del Nuevo Testamento a la figura del Dios padre del Antiguo Testamento. En fin, Tertuliano vindicó a Cristo como *verus Prometheus*, “el verdadero Prometeo”. Muchos siglos

después, Karl Marx llamará a Prometeo "el primer santo en el calendario del proletariado".

EROS

Tremendo es el poder de este dios, ligado al mundo del amor, donde acompaña y sirve a la diosa Afrodita. Eros es poderoso y fugaz, como recuerdan muchos poetas y algunos filósofos. Dos bellos himnos lo ensalzan: uno en la *Antígona* de Sófocles (vs. 781-807), y otro en el *Hipólito* de Eurípides (vs. 525 -532):

Eros, invencible en la batalla,
Eros, que sobre las fieras te precipitas,
que en las tiernas mejillas de las doncellas
pernoctas, y vas y vienes por las ondas del mar
y las agrestes guaridas de las fieras salvajes.
Nadie de ti puede escapar, ni entre los inmortales,
ni entre los humanos, efímeras criaturas.
Quien te posee, enloquecido queda.
El corazón del justo tú lo desvías
a la injusticia para su propia ruina.
Tú eres también quien suscitó
esta disputa entre gente de la misma sangre.
Vence, ya se ve, el deseo producido
por los ojos de una novia buena para el lecho;
ese deseo que se asienta entre los amos supremos junto a sus leyes augustas, porque es
en su juego invencible la diosa Afrodita.

(Sófocles, o.c.)

* * *

Eros, Eros, que por los ojos

instilas el deseo, inspirando dulce deleite en el
alma
de aquellos a quienes atacas.
Nunca te me muestres unido a la desdicha,
ni desacompasado acudas.
Pues ni el dardo de fuego ni el de las estrellas
es tan potente como el dardo de Afrodita,
que lanza de sus manos,
Eros, el hijo de Zeus.

(Eurípides, o.c.)

Eros personifica el impulso erótico, el anhelo amoroso que irrumpe fogoso en el alma y arrastra a acciones descontroladas. Es el amor una pasión que penetra por los ojos e inflama el corazón, como una flecha misteriosa. De ahí las imágenes que acompañan a su figura, y de ahí también su conexión con la divina Afrodita, diosa de la pulsión sexual. Notemos cómo ambos textos avisan de la profunda unión entre ambos y cómo el dardo se les adjudica a uno y otra, a Eros y a Afrodita. Ambos son invencibles en la batalla: *aníkate máchan* es Eros, *ámachos theós* es la diosa. La batalla es un juego erótico, porque juguetean ambos con el amante herido por sus dardos fulgurantes.

Ya hemos tratado de la magnífica gracia y la terrible fuerza de la diosa del amor, y ahora conviene acotar el dominio de Eros, que es un dios menos delimitado por la tradición mítica antigua, y con más papel en la poesía que en el culto religioso. Lo cierto es que no es mencionado por Homero, mientras que Hesíodo lo evoca en dos pasajes diversos, y con distinto énfasis. Es en su *Teogonía*, versos 120-22, donde nos cuenta que surgió entre los primeros seres divinos del mundo, después de Gea, la tierra primordial, y lo califica así: "Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, el que produce desmayos, y somete en el pecho la prudente voluntad y el entendimiento de todos los dioses y los humanos todos".

Ahí surge Eros entre los poderes primigenios del universo, a la par de Érebo, que es la noche. Es una fuerza cósmica, que encuentra su opuesto luego en Eris, la discordia. Está en los orígenes de las genealogías divinas, pero no tiene descendencia ni se aparea con otro poder divino. No procrea, pero mueve a los demás como un furor genésico desde el centro mismo del proceso divino.

Ese papel está de acuerdo con el que le asigna la teogonía órfica, que revelaba que Eros surgió del huevo cósmico inicial y dio origen a los demás seres divinos y luego, de las cenizas titánicas, a los humanos. Recordemos un famoso pasaje de *Las aves*, de Aristófanes, que nos ofrece una parodia muy clara de esos textos mistéricos del orfismo:

> El vacío, la noche, el negro Érebo y el ancho Tártaro existían y no había aún tierra, aire ni cielo, cuando la noche de negras alas puso en el seno del Érebo un huevo huero. De este nació, al pasar el tiempo, Eros, objeto de deseo, refulgente en su lomo con alas, turbión más rápido que el viento. Se unió Eros al vacío alado en el Tártaro vasto y negro, y así dio el ser a nuestra raza y la sacó a la luz primero. Pues no existían aún los inmortales. Eros unió los elementos más tarde, y solo y al unirlos unos a otros nació el Océano y el Cielo, nació la Tierra con la raza imperecedera de todos los felices dioses (*Aves*, 693-702).

El autor pone este remedo del mito cosmogónico órfico en boca de uno de sus personajes, pero en tono paródico conserva el antiguo mensaje. Por otros fragmentos órficos sabemos que ese dios salido del huevo tenía varios nombres, además de Eros: Fanes, Metis, Protógono y Ericefeo. Fanes-Eros se identificaba luego con Dioniso y era devorado por los titanes violentos para resurgir después gracias a Zeus. Pero dejemos aquí esta revelación de la secta órfica.

Hesíodo vuelve a nombrar a Eros en el nacimiento de Afrodita, surgida de la espuma marina cerca de Chipre: "Allí la escoltó y siguió el bello Eros e Hímeros, apenas ella hubo nacido y marchaba hacia la familia de los dioses". Podemos recordar la representación de la escena en el cuadro de Botticelli. Pero, ¿es este el mismo dios primordial del comienzo del mundo? Como acompañante y acólito de la diosa, emparejado con el deseo, *Hímeros*, parece una figura menor y grácil, que los pintores representan como un bello adolescente en el cortejo de la diosa. Como el deseo y la persuasión *(Peithó)* se integra en el séquito de Afrodita, como un *daímon* menor a su servicio.

Pero conserva cierta independencia de la diosa, como apunta el *Himno homérico a Afrodita.* Eros e Hímeros pueden herirla también a ella, como allí se relata, haciendo que se enamore del bello Anquises. (Cierto es que allí se dice que ella sintió un dulce deseo, *glykys hímeros,* a la vez que a él lo arrebató Eros, *eros heile*).

Por otra parte, Eros no recibía culto en Grecia de modo habitual, con excepción de un pequeño santuario en Tespias de Beocia, donde era adorado en forma de piedra negra. Luego Platón colocó una estatua de Eros en la entrada de su academia. Contrastan con esa falta de liturgias las múltiples alusiones al poder divino de Eros que encontramos en la literatura arcaica y clásica, en los líricos, en los tragediógrafos y en los filósofos. Es Platón quien retoma esa tradición y la discute en los varios discursos eróticos de su *Banquete.* Las cuestiones un tanto tópicas sobre el poder de Eros y su figura, si tiene o no alas, si es mejor entre seres distintos de carácter y de sexo, etcétera, se plantean ahí, en ese marco ilustrado y amistoso, con lucidez. Como un proemio a la propia teoría de Platón, puesta en boca de Sócrates, que la cuenta como recibida de la misteriosa sacerdotisa Diotima, trasciende todos esos tópicos en una síntesis espiritual nueva.

Hay, por tanto, seis elogios de Eros a cargo de seis comensales del simposio. Fedro y Agatón elogian el poder de tan gran dios, el más antiguo para Fedro, el más joven según Agatón. Pausanias y Erixímaco postulan dos Eros en correspondencia con dos Afroditas; la celeste (Urania) y la popular (Pandemos); Pausanias refiere esa dualidad a las relaciones humanas, y el médico Erixímaco a todos los seres de la naturaleza. Aristófanes cuenta su mito: Eros impulsa a buscar la otra mitad, la complementaria, del ser humano primigenio que Zeus escindió, explicando que cada uno es solo medio ser añorante de su otro medio (que puede ser de sexo masculino o femenino). Para Sócrates y Diotima, Eros es no un dios, sino un genio intermediario, un *daímon*, que impulsa a trasformar el deseo en aspiración hacia la belleza y el bien, en un anhelo permanente de procrear en la belleza, en este mundo sensible en el caso del cuerpo y en el espiritual en el caso del amor del alma.

Es muy interesante que Platón exponga una nueva genealogía de Eros, hijo de Poro *(Poros)* y de Penia *(Penía)*, del poderío en recursos y de la penuria, en una alegoría fascinante, que explica los aspectos opuestos del amor, rico en recursos y siempre mendicante, generoso y necesitado, un *daímon* o ser divino intermedio entre la plenitud y la indigencia, siempre tenso y alerta en busca del amado. Coincide Platón con la visión tradicional de Eros en señalar que es, ante todo, anhelo pasional hacia el otro, ansia amorosa que la distancia tensa y la nostalgia potencia. En el mito del origen de Eros quiere explicar la ambigüedad de su carácter, su audacia y su menesterosidad. Pero el que Sócrates –portavoz de la lejana Diotima– pueda inventar aquí una genealogía nueva indica ya que no existía una versión canónica sobre el origen de Eros. Muchos poetas antes lo hicieron hijo de Afrodita, aunque con distintos padres. (Así Safo lo invoca como hijo de Afrodita y de Urano; Íbico, de Afrodita y Hefesto; Simónides, de Afrodita y Ares; Eurípides, como hijo de Zeus; Cicerón, como hijo de Afrodita y Hermes; mientras que Píndaro, Baquílides y Apolonio lo consideran hijo de la

diosa, pero no mencionan al padre). El relato alegórico de Sócrates encaja bien en el ambiente ilustrado de la cena de Agatón, donde también el comediógrafo Aristófanes ha contado otro mito sobre el origen del impulso amoroso: el de los seres demediados que buscan a su mitad perdida. Pero Platón no comparte a buen seguro la explicación del cómico. Por el contrario, en la versión del impulso erótico que da Sócrates se excluye que el eros tenga un objeto preciso que pudiera colmar el ansia del amante. Eros se define como una tensión y anhelo del otro inequívocamente personal y que no puede satisfacerse del todo en este mundo. Ese ansia de procrear en la belleza no se apacigua en los cuerpos bellos, sino que tiende a sublimarse en un afán de belleza inmortal. Platón hablará luego del amor cósmico, ese amor divino "que mueve el sol y las estrellas", según el verso de Dante.

De ahí que Platón, a la postre, deje de lado a Afrodita. La diosa patrocinaba el acto sexual y los placeres derivados de él, pero el eros platónico va siempre más allá, sin detenerse en lo afrodisíaco. Es la sublimación de la pasión natural al servicio de lo espiritual.

En la imagen de la flecha fogosa con que hiere Eros, como en el clásico dicho francés del *coup de foudre*, se expresa la fatalidad del golpe que ese dios infiere. A lo largo de la literatura griega hay muchas representaciones poéticas de ese efecto del flechazo. Ejemplar me parece la escena que pinta Apolonio de Rodas en el libro III de sus *Argonáuticas* al describir cómo el dios flechó el corazón de la joven princesa Medea, al ver al héroe Jasón. En las novelas griegas también suele ser la visión del otro la que hechiza de golpe, como el ataque de una enfermedad súbita. El joven o la joven es presa de una dolencia enfermiza que lo deja sin fuerzas. El amor como "enfermedad" o *nósos* es un tópico del género en el alba de la novela.

Pero los efectos del embate de Eros están ya descritos en la lírica arcaica. Arquíloco y Safo inician una serie de metáforas

que llegan como tópicos manoseados por incontables poetas hasta las novelas bizantinas. Eros es "bestezuela dulciamarga", un temblor que traba la lengua y da vértigos, un íntimo escalofrío que provoca desmayos, un vendaval que sacude el alma, un frenesí que enloquece. Como Sófocles y Eurípides advierten, Eros impone su ansia por encima de los deberes del pudor y del respeto familiar. En su anhelo de poseer al amado o a la amada quiebra todo reparo. Si Afrodita apunta sobre todo al placer sexual, Eros quiere más, e incluye la sexualidad, pero su arrebato es personal y total, y por ello puede ser trágico y destructivo.

Pero aunque la distinción entre el territorio de Venus y el de Cupido está bastante clara, quedan muchos roces. A veces Afrodita conduce a Eros y otras es al revés. Afrodita se integra en la sociedad mejor que Eros, pues la pasión erótica es rebelde a toda norma social y arrastra a veces a la muerte. (Recordemos la pasión erótica fatal de Tristán e Isolda, aunque sean personajes de otro mundo mítico). Platón, con su empeño filosófico, ha dotado a Eros de un valor trascendente en su función de orientar el alma humana hacia lo divino, más allá del mundo sensible y de sus bellas apariencias, en un anhelo capaz de sublimar los impulsos eróticos nacidos de los cuerpos bellos, con evidente menosprecio de los placeres de Afrodita. Vuelve así Eros en Platón a ser como el gran *daímon* de la *Teogonía*, ese dios primordial que impulsó la creación del cosmos. Es la fuerza divina que imanta el cosmos y atrae el alma hacia el bien y la belleza últimos. Sublima el fervor erótico y lo dirige a lo divino.

GRANDES HÉROES

Entre los hombres y los dioses están los héroes, los magníficos héroes, a veces llamados "semidioses" por su fama y audacia, pero sujetos a morir, como los humanos. Mártires de su propia gloria, los héroes son recordados y ensalzados como los

mejores, los *áristoi*, porque actuaron con extraordinaria audacia, lograron la fama, y su *areté* los convirtió en espléndidos ejemplos para muchas generaciones. Ellos son, en efecto, junto a los dioses inmortales, los grandes actores de los mitos, perviven en la memoria colectiva, reciben un culto propio en diversos lugares de Grecia, y gozan de un halo de gloria después de la muerte. Pertenecen, ciertamente, a un pasado mejor que el de la época histórica, y por eso desde la edad oscura los griegos los recuerdan en los cantares de la épica, los evocan los poemas líricos, y en el teatro de Atenas se recrean sus pasiones y peripecias –para espanto y compasión del público ciudadano– sobre la escena.

Como ya hemos contado al principio de este libro, Hesíodo, en su poema épico *Trabajos y días* (versos 156-176), al relatar el mito de las sucesivas edades en las que ha ido decayendo la humanidad desde la famosa y primigenia Edad de Oro, coloca la Edad de los Héroes después de la Edad del Bronce y antes de la Edad del Hierro (dura y mezquina época en la que vive el poeta). Los llama "raza divina de los semidioses", más justa y más noble "que la anterior y superior en todo a la suya". Fue, pese a que todavía estaba en contacto con los dioses, una raza extinguida "por la maldita guerra y el feroz combate". (El poeta alude a las grandes guerras heroicas de Tebas y Troya, las últimas en que combatió la última generación de esos héroes, famosa por los cantos épicos y de cierto aroma trágico).

Todos los héroes están muertos, pero perviven en los mitos y, además, algunos reciben culto en sus santuarios y sus tumbas. Premio de sus hazañas es la tradición imperecedera de su fama. Por ella se arriesgan y afrontan la destrucción. Por un privilegio especial, según apunta Hesíodo, solo a unos pocos los olímpicos dioses les concedieron un destino feliz tras la muerte; y así fueron trasladados, en alma al menos, no al oscuro Hades, sino a las Islas de los Bienaventurados, o a los Campos Elíseos, co-

mo fue el caso del rey Menelao de Esparta, esposo de Helena, la bella hija de Zeus.

Algunos de los grandes héroes son hijos de un dios y una mortal, o bien de una diosa y un mortal. Así, Heracles es hijo de Zeus y Alcmena; Perseo de Zeus y Dánae; y Teseo de Poseidón y Etra (según una variante mítica); mientras que Aquiles es hijo de la diosa Tetis y del rey Peleo. Es muy excepcional que un héroe sea ascendido –tras su muerte trágica– a dios y premiado con la inmortalidad, como sucedió con Heracles, y también con Dioniso y Asclepio. Hay héroes que, como Héctor, Odiseo, Jasón y Edipo, descienden de padres enteramente humanos. (Aunque a cierta distancia muchos tengan un dios en su abolengo, Odiseo cuenta entre sus antepasados a Hermes).

En la mitología griega los dioses a veces ayudan a los héroes y a veces los persiguen, participando tras las bambalinas en sus míticas aventuras. Esos dioses, tan humanizados en sus pasiones y sus impulsos, comparten espacio con los héroes, como se ve en los relatos homéricos, y sus planes, especialmente el designio de Zeus, se cumplen gracias a la actuación de los héroes (aunque ellos lo ignoren). Hay dioses que prestan especial atención al triunfo de los héroes más audaces, como la diosa Atenea, protectora de Perseo y de Odiseo, por ejemplo; y Hermes, que resulta un eficaz colaborador en empresas heroicas.

Los héroes ocupan un lugar intermedio entre los hombres y los dioses con los que aún tratan. "La gloria de lo divino que cae sobre la figura del héroe está extrañamente mezclada con la sombra de la mortalidad" escribió K. Kerényi (en la introducción a su libro sobre *Los héroes griegos*). En efecto, se elevan sobre los humanos efímeros con un inolvidable "resplandor". ¿Cómo no recordar los versos de Píndaro al final de la *Pítica* VIII?: "El hombre es el sueño de una sombra. Pero si le llega la gloria, regalo de los dioses, logra un resplandor luminoso y una dulce existencia". Esa luz de lo divino aureola a los héroes en el

mito; a veces, como en los que lucharon en Troya, casi al borde de la historia.

Desde luego, los más grandes héroes han contribuido a mejorar y humanizar el mundo, aniquilando monstruos, abriendo caminos, civilizando tierras, instituyendo leyes. Ayudaban a poner orden, imitando a los dioses que también abatieron a los monstruos primigenios. Los últimos fueron los más formidables caudillos guerreros, o navegantes intrépidos como Jasón o Ulises. En ese sentido sirven como paradigma del arrojo para las más audaces empresas. A veces triunfaron con medios sobrehumanos, otras con un inmenso valor y una sutil inteligencia.

Es posible marcar cierta distinción entre unos héroes de fabuloso poderío en increíbles aventuras lejanas, como Perseo y Heracles; otros más cercanos, como ya Teseo y Jasón, aún vencedores de monstruos y aventureros de éxito; y otros, que son guerreros invictos o aventureros esforzados, como Aquiles y Odiseo, pero se mueven en escenarios que preceden en poco los de la narración histórica. Los héroes de la guerra de Troya son ya los de la última generación. En el tiempo están más cercanos y sus recursos no son ya maravillosos y sobrehumanos, como eran el casco de Hades de Perseo o la fuerza invencible de Heracles.

La literatura y el arte de los griegos se fundan tanto en los dioses como en los héroes. Pero estos últimos se prestan más a ser protagonistas de los grandes relatos de aventuras y pasiones. La épica se centra sobre todo en las hazañas, la tragedia en las catástrofes y muertes de los héroes. También los dioses griegos tienen sus aventuras míticas (Apolo lucha contra el dragón délfico, Zeus pelea para imponer su trono, Afrodita tiene amoríos, Hermes va y viene, etcétera), pero los dioses son esencialmente inmortales y felices. En la tierra los héroes arrostran los mayores peligros, y sufren y se juegan con audacia evidente la

vida. Son ellos, y no los dioses olímpicos, quienes mejor reflejan la condición humana, con sus ilusiones y penas.

Podemos hacer una selección de siete nombres: Perseo, Jasón, Heracles, Teseo, Aquiles, Héctor y Odiseo, que representan bien los diversos tipos del héroe griego. Los cuatro primeros protagonizan relatos míticos de aventuras fabulosas; los tres últimos son figuras inolvidables de la épica homérica.

Perseo es un héroe de nacimiento maravilloso (lo engendró Zeus, descendiendo en forma de lluvia de oro sobre la cautiva Dánae) y armamento mágico: en un viaje misterioso fue a degollar a la truculenta gorgona Medusa, de mirada petrificadora; también fue volando a confines lejanos para salvar a la bella Andrómeda de un imponente dragón.

Jasón, otro típico héroe de cuento, capitaneó una expedición heroica en una nave fantástica (la *Argo*) hasta un lejano país (la Cólquide del mar Negro), donde el dragón guardaba el ansiado tesoro (el vellocino de oro); culminó sus hazañas derrotando al monstruo y llevando a Grecia el áureo botín y a la princesa (Medea).

Heracles es el más grande y fuerte de los héroes griegos. Hijo de Zeus y de la mortal Alcmena, reina de Tebas, fue desde niño perseguido por la celosa diosa Hera, y superó sus "doce trabajos" con extraordinario valor, fue hasta los confines occidentales del mundo (al país de las Hespérides y al país de las amazonas y al Hades tenebroso), venció a gigantes y a monstruos variados (la hidra de cien cabezas, un enorme león, un toro salvaje, etc.), limpió caminos y establos, luchó con algún dios y, como héroe trágico, conoció el dolor y la locura y sufrió, al final, una muerte dolorosa y absurda (ardiendo en una pira funeraria en el monte Eta). Bien mereció que los dioses recompensaran su audaz existencia con la inmortalidad, y resurgió como dios en el Olimpo, desposando allí a Hebe, la diosa de la juventud.

Teseo, hijo del rey Egeo o tal vez de Poseidón, fue adoptado por Atenas como un héroe nacional (y, al menos desde la época del tirano Pisístrato, sus hazañas se vieron realzadas como muy útiles a la propaganda política de la democracia ateniense). Si bien, según la leyenda, murió en la isla de Esciros, sus huesos oportuna y milagrosamente fueron descubiertos y transportados a Atenas para dejarlo enterrado en el ágora. Aún ahora, el templo del Teseon recuerda que salvó a la ciudad del tributo obligado al minotauro de Creta, y que mató a este y liberó de monstruos los caminos del Ática. La lucha con el minotauro en el laberinto cretense fue su mayor gloria. También luchó contra los centauros y derrotó a las amazonas, y fue un rey que supo acoger a otros héroes, como Heracles y al viejo Edipo, con muy ejemplar hospitalidad.

A Aquiles, Héctor y Odiseo los conocemos básicamente por los poemas homéricos. En la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero se evocan en magníficos versos sus perfiles heroicos. Aquiles, hijo de la diosa Tetis y de Peleo, un rey tesalio, es el prototipo del gran guerrero que prefirió una vida corta y gloriosa a una existencia larga y oscura, paradigma heroico de la destreza bélica. El troyano Héctor, al que da muerte Aquiles al final de la *Ilíada*, vengando así la muerte de su amigo Patroclo, es un héroe más simpático y moderno: lucha en Troya, en defensa de su patria y su familia, y arrostra la muerte pronosticada como auténtico mártir de ese amor a los suyos. Odiseo (nuestro Ulises), el gran protagonista de la *Odisea*, es el rey de la pequeña isla de Ítaca, tan famoso por su valor como por su astucia. Él inventó el truco decisivo para tomar la ciudad de Troya, tras diez años de asedio (el famoso caballo de madera) y, al acabar la larga guerra, regresó a Ítaca en una travesía de muchos naufragios, encuentros y peligros, sobreviviendo gracias a su talante animoso y su sagacidad y sus hábiles tretas. Fue incluso al tenebroso Hades y, con la enemistad de Poseidón y la ayuda de Atenea, volvió a su hogar en Ítaca, donde le esperaban su fiel esposa Penélope y su hijo Telémaco.

Esos caudillos bélicos de la guerra de Troya, últimos aventureros de la época micénica, situados en la neblina de la protohistoria griega, semejantes a los audaces navegantes que, en la época arcaica, partieron de la Grecia aquea en busca de botín surcando el Mediterráneo y hacia Asia Menor, tipos que asaltaron fortalezas como la mítica e histórica Troya allá por el siglo XII, son los últimos héroes de esta mitología. Se nos han perdido los poemas épicos antiguos sobre Heracles y Teseo, y solo los de Homero nos cuentan, en los comienzos de la literatura europea, sus hazañas. Fue, a buen seguro, durante los siglos de la llamada la "época oscura" (del XII al VII a. de C.) cuando se fueron construyendo en la fantasía y la poesía popular esas estupendas historias míticas. Sin dominar la escritura, los griegos de esa época mitificaron las gestas de antiguos reyes de un pasado imaginario y más glorioso, y ensalzaron con unos relatos de memorable tradición oral las figuras singulares de aquellos guerreros de antaño, seres de tiempos luminosos, cuando los dioses estaban aún próximos a los humanos.

Y conviene no olvidar a un héroe muy singular, famoso no por su valor guerrero, sino por su dominio de la música y el canto: Orfeo. Nacido en Tracia, de la unión del dios Apolo y la musa Calíope, tocaba la lira y componía melodías de mágico hechizo; embelesadas por su canto, en torno a él acudían encantadas las fieras del bosque, los pájaros y los peces, e incluso los árboles se movían para oírle. Participó en la expedición de los argonautas y supo vencer con su encanto a las sirenas cantoras. Luego se casó con la bella Eurídice, una ninfa. Al morir esta, mordida por una serpiente, Orfeo, desolado y audaz, bajó al mundo infernal con el anhelo de rescatarla de entre los muertos. Con sus melodías logró abrirse camino en las tinieblas hasta el trono de Hades y Perséfone, y allí consiguió permiso para llevarse con él a Eurídice. Tan solo le impusieron una condición: no debía volverse para mirar a su amada. Eurídice le seguía silenciosa, y llegaban ya al umbral del oscuro Hades cuando Orfeo, desconfiado e inquieto, se volvió para verla y la per-

dió para siempre. El desdichado siguió cantando con desesperación y melancolía por bosques y montes. Nunca más volvió a amar a una mujer. Fue en Tracia donde un séquito de mujeres devotas de Dioniso, las bacantes o ménades, lo asaltaron furiosas y despechadas, le dieron muerte y lo descuartizaron. Violento final para tan mágico cantor. Cuenta el mito que su cabeza cayó en las aguas de un río y de allí pasó al mar, y llegó flotando a la isla de Lesbos donde fue enterrada. Allí, en Lesbos, isla renombrada por sus poetas líricos, Safo y Alceo, en un paraje boscoso donde cantan los ruiseñores más melodiosos de Grecia.

FAMILIAS TRÁGICAS

Algunas familias de héroes son famosas por sus tremendas desdichas finales, como si un destino duro hubiera marcado a sus miembros con un halo de fatalidad. Es el caso de los Atridas de Micenas y los Labdácidas de Tebas que dieron amplio material mítico a los autores de tragedia del periodo clásico.

LOS ATRIDAS

Comencemos por los Atridas (o Pelópidas) de Micenas. La dinastía comienza con un rey famoso por su condena en el Hades: Tántalo. Allí sufre hambre y sed tratando en vano de alcanzar los frutos de un árbol que crece más allá de sus manos y de un río que se seca cuando las tiende hacia el agua. Tántalo había intentado engañar a los dioses con un banquete donde les sirvió, troceado y asado, a su hijo Pélope.

Este, por su parte, obtuvo el trono de Micenas y la mano de Hipodamia, hija de Mírtilo, al vencer a este en una carrera de carros, tras sobornar al cochero del monarca, que murió al caer del vehículo. Mírtilo, ya moribundo, lo maldijo. De Pélope e

Hipodamia nacieron dos hijos: Atreo y Tiestes. El primero logró el trono, pero Tiestes se acostó con la mujer de su hermano. Para vengarse, este mató a los hijos de Tiestes y se los dio a comer en un banquete. Solo sobrevivió Egisto, que se vengó matando al atrida Agamenón.

Hijos de Atreo fueron Agamenón, rey de Micenas, y Menelao, rey de Esparta al casarse con la bella Helena. Agamenón se casó con la hermana de esta, Clitemnestra. Al fugarse la bella Helena con el príncipe troyano Paris, Agamenón reunió a los principales reyes griegos para castigar al de Troya con un gran ejército. Los dos reyes, al frente de la gran fuerza de los aqueos, marcharon contra Troya. Al partir, para pedir que el viento les fuera favorable, Agamenón sacrificó a su propia hija, Ifigenia. La guerra de Troya duró diez años, pero los griegos resultaron vencedores y arrasaron la ciudad. Agamenón volvió a Micenas con una bella cautiva, la profetisa Casandra, hija de Príamo. Clitemnestra, amancebada con su primo Egisto, lo esperaba en su palacio, para castigarlo por la muerte de Ifigenia. A su llegada lo mató, en el baño, con un hacha de doble filo. Años más tarde los hijos de Agamenón, Orestes y Electra, lo vengaron, matando a su madre, Clitemnestra, y al pérfido Egisto.

LOS LABDÁCIDAS

Tebas es una ciudad de múltiples mitos. Fue fundada por el fenicio Cadmo, llegado a Grecia en busca de su hermana Europa, que había sido raptada por Zeus convertido en toro. No pudo hallarla y llegó errante a los llanos de Beocia, donde, por indicación de oráculo de Delfos, mató al dragón local, y obtuvo a sus primeros súbditos, los *espartos*, nacidos de la tierra, y de los dientes del dragón que Cadmo sembró en aquel paraje.

Tebas es también la ciudad donde nació Dioniso, hijo de Zeus y de Sémele, y a la que regresó para fundar allí su culto, castigando al rey Penteo, que se le opuso y murió descuartizado

por las bacantes. De Tebas es el famoso adivino Tiresias (que se enfrentó a Penteo, a Edipo y a Creonte en famosas tragedias y al que en la *Odisea* consulta Ulises en el viaje al Hades).

Pero relatemos la peripecia trágica a partir de los descendientes de Lábdaco, hijo de Polidoro, nieto del fundador Cadmo y padre de Layo. Layo estuvo de joven en la corte de Pélope, en Olimpia, y allí violó a Crispo, hijo de este. Crisipo se suicidó y Pélope lanzó su maldición sobre Layo. Ya en Tebas este se casó con Yocasta. Fue a Delfos para preguntar al oráculo sobre su descendencia. El oráculo le advirtió de que, si tenía un hijo, este le daría muerte y se casaría con su madre. Al engendrar a un niño, decidió abandonarlo en el monte Citerón para que fuera devorado por las fieras.

Pero el pequeño fue recogido por un pastor y entregado a los reyes de Corinto, que no tenían descendencia y allí creció. Al llegar Edipo a la adolescencia, fue a consultar al oráculo sobre su destino. La respuesta fue: "Matarás a tu padre y te casarás con tu madre". Edipo decidió no regresar a Corinto para evitar su cumplimiento. En la encrucijada a la salida del Delfos se topó con un carro que casi lo atropella. Furioso, Edipo golpeó con su bastón al dueño y le causó la muerte. El joven no sabía quién era, pero se trataba del rey Layo de Tebas. Hacia esa ciudad le condujeron sus pasos.

La ciudad estaba entonces asediada por la Esfinge, un monstruo terrible, que devoraba a quienes cruzaban ante ella. La Esfinge proponía al viandante un acertijo y, si este no acertaba la respuesta, lo mataba. El enigma decía: "¿Qué animal tiene cuatro patas por la mañana, dos al mediodía y tres a la tarde?". Edipo respondió sagazmente: "El hombre. De niño camina a gatas, de joven erguido en dos, y de viejo se apoya, como tercer pie, en su bastón". La Esfinge se esfumó y dejó el paso libre a Edipo, que entró en Tebas como salvador y vencedor del monstruo. Le ofrecieron la corona y la mano de la reina Yocas-

ta, viuda reciente. Sin saberlo, Edipo había cumplido la maldición.

Más tarde, descubrió con horror su doble delito: sin saberlo, era culpable de parricidio e incesto, y se castigó a sí mismo cegándose y marchando al destierro. La reina Yocasta se suicidó, angustiada. El matrimonio dejó dos hijos y dos hijas. Los hijos, Eteocles y Polinices, se pelearon por el trono: Polinices atacó la ciudad con un ejército venido de Argos, y Eteocles se enfrentó en duelo a su hermano en una de las siete puertas de Tebas. Murieron uno sobre otro.

Entonces Creonte, heredero del trono y hermano de Yocasta, prohibió enterrar a Polinices, que había atacado su patria, mientras se daban honras fúnebres a Eteocles, como su noble defensor. Pero intervino una de sus hermanas, Antígona, que prefería guardar la ley no escrita de sepultar a su hermano antes que respetar el decreto de Creonte. Al ser descubierta en su intento de cubrir de tierra el cadáver de Polinices, la joven fue condenada a muerte por su tío. El adivino Tiresias convenció al rey para salvarla, pero cuando el rey y el adivino llegaron a la cueva donde la habían encerrado, la encontraron ahorcada; se había suicidado. También el hijo de Creonte, Hermón, fiel enamorado de Antígona, y su mujer, Eurídice, se suicidaron. Y así llegó el final de la trágica dinastía.

DIOSAS Y HEROÍNAS

Me parece interesante subrayar la variedad y la prestancia que tienen las figuras femeninas en la mitología griega. Resulta sorprendente que, mientras en las ciudades griegas las mujeres se veían reducidas al silencio y al servicio doméstico, y no podían participar en la vida política sino que dependían de la autoridad del padre o del marido, la mitología se muestre mucho más generosa con ellas, reconociendo la audacia y la inteligencia de las mujeres, sea diosas o mortales. Entre las grandes dio-

sas, basta con recordar a Hera, Deméter, Atenea, Afrodita, Ártemis, Hestia, todas ellas con funciones muy bien definidas y esenciales en el orden social y cósmico. Y hay que añadir un montón de figuras menores, como las musas, las moiras, las ninfas, etc. (Son muchos los monstruos que tienen figura femenina, como la Esfinge, las harpías, las sirenas, la Quimera, etcétera).

En los mitos de tradición literaria, en la épica y la tragedia, hallamos figuras de heroínas magníficas, como Helena, Hécuba, Casandra, Andrómaca, Clitemnestra, Alcestis, Antígona, Medea, Erifila, personajes de fuerte carácter y de palabras valerosas. No todas de virtud admirable, pero sí de impactante nobleza, como Casandra, Antígona y Medea. Casi todas ellas son heroínas trágicas, pues su actuación, frente a un mundo de valores masculinos, revela una rebeldía inaudita contra la normativa patriarcal: el asesinato de un marido (Clitemnestra mató a Agamenón, Erifila envió a la muerte a Anfiarao) o de sus hijos (Medea) o la rebeldía ante un decreto político (Antígona), o el quebranto de un lazo legal (Helena abandona a su marido para fugarse con Paris). Es verdad que todas ellas pertenecen a familias reales y a una época mítica, y no a una sociedad histórica y democrática como la ateniense, que tanto limitaba la actuación femenina. (Al respecto hay que recordar que solo en las farsas cómicas de Aristófanes, como en *Lisístrata* y en *La república de las mujeres*, se rebelan estas y, bajo el mando de una dirigente astuta, toman el poder, para mejorar el mundo. "Las mujeres al poder" es una propuesta subversiva. Es el mundo al revés, un buen pretexto cómico). No deja de ser paradójica esa presencia de tantas y tan memorables figuras femeninas en una sociedad en la que la mujer estaba tan sometida como, por otra parte, sucedió en todas las culturas antiguas.

No quedan, sin embargo, en la mitología griega huellas de una supuesta religión matriarcal, preolímpica, preindoeuropea, en la que una gran diosa madre tendría un papel fundamental,

como han supuesto algunos estudiosos y defendido con agudeza un novelista aficionado a los mitos, Robert Graves, con su fantasmal Diosa Blanca. La ya añeja hipótesis de un panteón en el que una gran diosa ocupara el papel central, más tarde desplazada por Zeus y los dioses de los invasores indoeuropeos a comienzos del segundo milenio antes de Cristo, es una hipótesis arriesgada. En todo caso, ese matriarcado no ha dejado ninguna huella evidente en la mitología helénica que nosotros conocemos, aunque aún conserva tenaces creyentes.

TERCERA PARTE

MITOLOGÍA Y LITERATURA

V
LA TRADICIÓN LITERARIA

Los maestros de verdad en la Grecia arcaica (1967) de M. Detienne analiza cómo los poetas, relatores de mitos, fueron los primeros educadores de los griegos; les sucedieron luego en ese papel de educadores del pueblo otros "maestros": sabios que fueron legisladores, historiadores y filósofos, gentes que defendían una verdad que ya no se fundaba en la autoridad de los antiguos relatos, sino en juicios razonados y en datos actuales acerca del mundo real. El prestigio de los mitos se veía así cuestionado, ya en la época arcaica y aún más a lo largo de la clásica, por pensadores y filósofos que dejaron de confiar en la veracidad de los antiguos relatos de dioses y héroes y no temían rivalizar con los poetas en sus explicaciones del mundo natural y de la condición humana. La explicación mítica y religiosa, con sus creencias y rituales, tuvo que enfrentarse a esas teorías y razones que interpretaban la naturaleza –*physis*– y el orden secreto del mundo –*kosmos*–, a la vez que con nuevas leyes escritas organizaban una sociedad más justa.

Al *mythos* narrativo y arcaico se enfrentó el discurso del *logos*, basado en el diálogo y la razón. La cosmovisión de los mitos resultaba inadecuada para dar cuenta de ese marco político y progresista de las ciudades griegas. En una época ávida de conocimientos, urgían nuevos tipos de saber, adecuados a un ansia que los mitos no podían satisfacer. Esa búsqueda tenaz de nuevos ámbitos de razón con los avances en sabiduría política, filosofía, historia, ciencias (todavía usamos los términos griegos: *sophía, philosophía, historía, epistemai*) fue desplazando el pa-

pel de la mitología, unida a la religión tradicional. Para la explicación del mundo y la condición humana el *logos* se impuso al *mythos*, y eso nos permite ver la cultura griega como la aurora del racionalismo europeo.

Para descubrir la verdad –*alétheia*– sobre la naturaleza y el universo (*physis* y *kosmos*), los pensadores y legisladores ya no recurrían al dictado de las divinas musas, sino a su propia razón y experiencia. La "verdad", en esta concepción ilustrada, ya no se fundaba en el prestigio de los antiguos, ni en ninguna autoridad religiosa, sino en una tenaz búsqueda y conquista del saber por medio de la razón y la investigación rigurosa en el presente, y se afianzaba de la misma forma. Los nuevos sabios se ejercitaban en la crítica y diseñaban los caminos que conducían a los primeros pasos teóricos de varias ciencias. Para expresar sus ideas no recurrían al noble y antiguo verso, sino a la joven y flexible prosa jonia, que servía de vehículo ágil a sus opiniones y hallazgos y expresaba con precisión sus audaces razonamientos. Según una sentencia de esa época: "Los ojos son mejores testigos que los oídos". Es decir, la propia experiencia, la *autopsía* ("el ver con los propios ojos"), y el diálogo y la discusión enteramente libres son el camino hacia el saber seguro, justificado por el razonamiento y la observación. La tradición mítica, anclada en el pasado, no podía "dar razón" de sus relatos sobre dioses y héroes. Su autoridad se sustentaba en la fe y las creencias tradicionales. Es decir, su "verdad" dependía de un mundo de representaciones religiosas, invocando las inspiraciones de las musas y un prestigio afirmado por su envoltura poética. Pero no podía dar razones objetivas para asegurar la verdad; la exigencia de "dar razón" es propia del *logos*.

Así pues, frente al legado mítico tradicional que antaño satisfacía una ingenua comprensión del mundo, avanza una sociedad ciudadana y crítica que exige con nueva perspectiva una "verdad" más auténtica. Una primera idea del progreso humano se expresa en la frase de Jenófanes: "No todo lo enseñó

desde un principio Zeus a los humanos, sino que ellos con el tiempo encuentran lo mejor". A finales del siglo VI a. de C. la tradición mitológica se ve enfrentada a la inquisición racional. Es la época de los filósofos milesios y los famosos siete sabios, una etapa que culmina en la ilustración sofística y, finalmente, con Platón, en la Atenas clásica. Presocráticos como Heráclito y Jenófanes censuran en breves sentencias a los grandes maestros, a los poetas Hesíodo y Homero, arguyendo que no conocían la verdad sobre lo divino ni sobre lo humano. Y anticipan así la actitud crítica de Platón.

Es, en efecto, Platón en su *República* (377a y ss.) quien hace explícita la condena de la mitología tradicional, tachando los mitos de "ficciones" de los poetas –es decir, Homero y los trágicos– y decretando la expulsión de los "forjadores de mitos" de su utópica ciudad. Platón distingue entre los mitos menores, como los que cuentan los viejos a los niños; y los mayores, los que narran Homero y sus secuaces. Para él unos y otros no son más que mentiras fabulosas, productos de la ignorancia y la fantasía, ya que, según él, solo el filósofo llega a conocer la verdad sobre lo divino y solo, por lo tanto, el filósofo puede ser un verdadero educador en la ciudad ideal.

En ese rechazo de la tradición mítica Platón sigue una línea ilustrada que se remonta a los sofistas y a algunos presocráticos. Pero no deja de ser algo paradójico que Platón, que condena de modo tan rotundo la mitología tradicional, se presente, usando de portavoz de sus ideas al Sócrates que protagoniza sus *Diálogos*, como un magnífico inventor y sagaz manipulador de otros "mitos" impregnados de ideas filosóficas y carácter utópico (sobre el amor, el otro mundo, etcétera). Todos los famosos mitos platónicos, los que versan sobre la vida de las almas en el más allá, que ofrece en el *Gorgias*, el *Fedón* y la *República*, o el del viaje del alma del *Fedro*, o el del nacimiento de Eros de *El Banquete*, son ficciones de intención moral o metafísica, a la manera de los antiguos mitos, forjados sobre pautas tradicio-

nales y con evidente intención filosófica. Platón marca así un camino que seguirán algunos filósofos neoplatónicos siglos después, con fantasías míticas sobre el origen del alma y del cosmos. De algún modo esos mitos sobre el alma inmortal y los viajes en el otro mundo conectan con las doctrinas de la secta de los órficos, y son acogidos y reelaborados por escritores cristianos.

ALEGORISMO Y EVERISMO

Frente a los ataques de los filósofos a la mitología, algunos hábiles escritores trataron de explicar la construcción de las fantasías míticas recurriendo a dos teorías hermenéuticas que lograron muy notable éxito desde la época helenística: la del lenguaje alegórico y la del evemerismo.

Frente a la concepción más abstracta de la divinidad de los filósofos (un dios único y ubicuo, sabio y supremo, sin forma precisa), los dioses olímpicos de la religión tradicional quedaban en evidencia como frívolos y demasiado humanos. Toda la mitología quedaba, desde esa perspectiva, devaluada como fantasía ingenua de difusión popular; los dioses antropomorfos del mito eran considerados como meras imágenes y fantasmas de una ficción poética y una engañosa tradición sacerdotal, "figuraciones de los antiguos", *plásmata tôn protéron.*

Es en el marco de ese conflicto de interpretaciones donde aparece la teoría alegórica, como un intento de salvaguardar el sentido de los antiguos relatos míticos, amenazados por esa crítica racionalista. Parece que los alegoristas primeros fueron comentaristas de Homero, que quisieron mantener el aprecio por el relato mitológico señalando que, en el fondo, decía cosas semejantes a las que los filósofos descubrían, solo que en un lenguaje poético (que podía traducirse al código del *logos*). Es decir, la alegoría explicaba el texto como un lenguaje enigmático, poético y cifrado que da nombres divinos a aspectos físicos o

morales del mundo natural. La palabra "alegoría" quiere decir eso: "hablar de otro modo" *(all-agorúeo)*, e invita a describir el sentido oculto bajo los símbolos del relato mítico. *Allegoria* aparece por primera vez en un texto de Cicerón; otros escritores griegos anteriores emplean el término *hypónoia,* que significa "sentido oculto".

Así, por ejemplo, Teágenes de Regio, el primer alegorista conocido, explicaba que los nombres de los dioses representaban elementos de la naturaleza: Poseidón el agua, Apolo y Hefesto el fuego, Hera el aire, Ártemis la luna; o bien aspectos del alma: Atenea la sabiduría, Hermes la astucia, Ares el furor, etcétera. La pelea de los dioses en la *Ilíada* era un alegoría del conflicto entre esos elementos naturales o espirituales. A veces ya la etimología sugería ese sentido oculto: Afrodita, la diosa del amor, nació de la espuma marina (*Aphrodíte* vendría de *aphros*, "espuma") y por eso la diosa sugiere el esperma húmedo y también el impulso "espumoso" del deseo erótico. Los ejemplos de esta interpretación alegorista se multiplicaron, y esta ingeniosa hermenéutica conoció un largo esplendor que va desde la obra de Paléfato (s. IV a. de C.) y resuena en las *Etimologías* de san Isidoro y el mundo medieval, más de un milenio después.

La otra teoría acerca de la interpretación de los mitos es el evemerismo, que toma su nombre de su inventor, un tal Evémero de Mesene (siglos IV-III a. de C.), quien en un curioso relato de viajes explicaba cómo había descubierto que los dioses griegos no eran más que antiguos reyes y héroes deificados por sus admiradores después de muertos, y cuya realidad histórica se había ido olvidando al pasar los siglos. En su pintoresco relato, llamado *La inscripción sagrada (Hierá Anagraphé)*, Evémero contaba cómo había descubierto, en una isla misteriosa del océano Índico, las tumbas de Zeus y otros supuestos dioses olímpicos junto con una inscripción que narraba sus hechos memorables.

Si uno recuerda cómo en la época helenística y romana numerosos monarcas recibían culto como dioses, eso ayuda a entender el enorme éxito inicial de esta fabulosa teoría. (Desde luego, para algunos paganos piadosos, como el buen Plutarco, la trama novelesca de Evémero resultaba un panfleto sacrílego).

Al imponerse el cristianismo en todo el imperio romano, tanto la religión como la mitología pagana sufrieron una condena absoluta, y dioses y mitos quedaron desterrados oficialmente. Los cultos paganos fueron prohibidos, y las abolidas creencias e imágenes de los "falsos dioses" sufrieron una destrucción sistemática y contundente. De manera oportuna, algunos padres de la iglesia hallaron en la teoría alegórica y en el evemerismo unos instrumentos muy adecuados para explicar cómo se habían producido en el mundo pagano las erróneas y diabólicas fantasías sobre los dioses. Eso permitía, por otra parte, que los poetas cristianos más cultos y admiradores de los clásicos antiguos recontaran las atractivas tramas míticas, marcadas ya como productos de la fabulación poética, es decir, como frívolas historias de ficción.

Es muy difícil responder brevemente a la cuestión que apunta el título del muy citado libro de Paul Veyne: ¿creían los griegos en sus mitos? Efectivamente, cualquier respuesta a tan espinosa pregunta ha de ser, como sucede en ese texto, vaga y compleja, ya que la creencia puede variar según épocas, nivel cultural, sensibilidades y objetivos. En todo caso, la fe se enmarca siempre en un sistema de representaciones colectivas y es esencial para la religión y la religiosidad, pero que se mantenga o se diluya no afecta demasiado a la mitología conservada como conjunto narrativo de fabulosas "historias" de la tradición, ya recogidas por escrito. Mucho más importante es –para la mitología– el paso de la tradición oral a la escritura, y también decisivo, como dijimos, el hecho de que al quedar el relato de los mitos a cargo de los poetas ese repertorio revista un cier-

to tono singular, no dogmático, y admita cierta frescura y un distanciamiento irónico (que puede notarse ya en algunos pasajes homéricos).

Como es bien sabido, la mitología sirve de fundamento narrativo a los géneros literarios clásicos, es decir, a la épica, la lírica y la tragedia. La literatura se nutre de esos mitos que los poetas saben contar con un nuevo atractivo. Pero cada género, los evoca con su estilo propio: la narración en la épica, como género abierto; la alusión puntual en la lírica; y la dramatización en la configuración de las obras teatrales. A su vez, autor impone además su toque personal, como hacen, muy significativamente, los grandes dramaturgos de la Atenas clásica. Si se compara el relato del mito de Prometeo en Hesíodo con el del *Prometeo encadenado* de Esquilo, o la imagen épica de Edipo con la tragedia *Edipo rey* de Sófocles, salta a la vista la originalidad y hondura que un gran autor de teatro puede imponer al relato al configurarlo y reinterpretarlo a fondo. Esas recreaciones literarias, en nuevas representaciones, enriquecen admirablemente el mensaje de los mitos, pues no se trata de una transmisión repetitiva, como sucede en una cultura oral, sino de la forja de nuevas versiones sobre el esquema básico, que tiene ciertos motivos invariables (Edipo ha de matar a su padre y casarse con su madre), pero se presta a perspectivas diversas y de una intensidad trágica que no está en la narración primigenia (en Sófocles, Edipo es, ante todo, el buscador de la verdad, con una fuerza de carácter que la épica desconocía).

VI
DEL MITO A LOS POEMAS HOMÉRICOS. TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA 'ILÍADA' Y LA 'ODISEA'

El poeta épico es, ante todo, el transmisor de los relatos de la tradición mítica. Los mitos surgen en una época muy anterior a la introducción de la escritura que los fija en textos más o menos sagrados. Incluso la poesía épica griega que los difunde tiene sus orígenes en la narrativa oral, en cantos que se recitaban acompañados de ritmo y música, rememorando repetidamente las gestas de los dioses y los héroes de otros tiempos. Esos poemas, "palabras aladas" que troquelaban los relatos tradicionales, pervivían en el recuerdo del auditorio gracias al magisterio y al extenso repertorio memorizado por los poetas. En esa época creativa, ya en tiempos micénicos y en los siglos de la llamada "edad oscura", los mitos cobraron forma poética en cantos que estaban confiados a la custodia de los aedos profesionales, y tan analfabetos como sus oyentes, que actuaban en fiestas y palacios, bien entrenados en la repetición de los prestigiosos y resonantes relatos de las gestas de los dioses y los héroes. Así fueron transmitiéndose de generación en generación ante un público que desde la niñez conocía los temas y los personajes de las gloriosas historias. A la conservación y transmisión fiel de los mitos y poemas en la época de la oralidad contribuían algunos apoyos mnemotécnicos, como la reiteración de motivos típicos, las fórmulas poéticas y los epítetos singulares y tópicos de los personajes, es decir, algunos segmentos po-

éticos que encajaban bien en la composición métrica que permitía una improvisación más rápida y fluida de los versos.

La introducción de la escritura alfabética, a finales del siglo IX y comienzos del VIII a. de C., significó una revolución en el arte narrativo al fijar por escrito los relatos, y dio pie al abandono progresivo de la oralidad tradicional. La literatura griega, la más antigua y fundamento de la europea, nace entonces, y esa épica, homérica y hesiódica, guarda notables huellas de la originaria composición oral. Todo este proceso histórico es bien conocido, está muy bien estudiado desde hace un siglo, y no merece la pena detenernos más en repetir aquí que la escritura salvó la memoria de la mitología griega, a la vez que, al confiar esa transmisión mítica a los poetas, le confirió a esa mitología una belleza, una flexibilidad y una grandeza literaria excepcionales.

En lo que aquí quisiera insistir es en la capacidad de la poesía griega para colorear la trama de un mito tradicional con una vivacidad dramática y una emotividad que aireaba el mensaje del mito. Esa poesía, infundiendo calor y vida a las figuras un tanto arquetípicas de los mitos, sobre todo en las tramas heroicas, las reinterpreta con una intensidad literaria que las hace inolvidables. O, dicho con una palabra demasiado gastada, "clásicas", narraciones para siempre. Si antes hemos tratado de la transmisión de los mitos fundamentales en la obra de Hesíodo, queremos comentar, aunque sea con más brevedad de la que merece, la aportación original y definitiva del más grande poeta griego, el autor de la *Ilíada* y de la *Odisea*, de cuya vida nada seguro sabemos y al que conocemos por el nombre de Homero.

Homero es un epígono de la tradición de la épica oral que celebraba las glorias de los héroes *(kléa andrôn)*. Ninguno de sus precursores ha sido recordado y, por lo que sabemos de otros épicos posteriores –aparte de Hesíodo, más o menos contemporáneo, autor de un tipo de épica sapiencial y más religioso y didáctico–, ninguno mereció ser comparado con él. Conocemos el nombre y breves versos de algunos otros poemas de

épica heroica –la *Tebaida*, la *Ilíou Persis*, los *Nostoi* o *Regresos*, etcétera–, pronto perdidos, y sabemos que hubo muchos otros sobre empresas heroicas en Tebas, Troya, etc. Pero nada que merezca compararse con las epopeyas de Homero.

Recordemos, en primer lugar, que sus poemas no tratan de contar ni resumir por entero los mitos que recuerdan. La *Ilíada* no narra toda la guerra de Troya y la *Odisea* desborda con sus novedades novelescas los márgenes del *Regreso de Odiseo* según la pauta del relato tradicional. El objetivo de Homero no es didáctico como lo era el de la *Teogonía* de Hesíodo, y da por supuesto que su público conoce los mitos en su conjunto más amplio. No solo rememora, sino que recrea episodios y personajes con una visión muy personal. La *Ilíada* no cuenta el origen de la guerra de Troya, ni su final, ni llora la muerte de su gran protagonista, Aquiles, ni la toma de la ciudad con el famoso truco del caballo de madera, ni su destrucción ni otros lances importantes. (Resulta curioso contrastar la información de la *Ilíada* con el docto resumen de la famosa guerra que ofrece el texto del erudito Apolodoro, en su *Biblioteca*, escrita unos mil años después de Homero; un buen vistazo del conjunto, y ahí vemos cómo la narración homérica corresponde a un segmento muy definido de la guerra de Troya). La *Ilíada*, en efecto, no cuenta los diez años del asedio, sino tan solo unos días de los combates del último.

Destaquemos los grandes logros de nuestro Homero. En primer lugar, la creación de un gran poema unitario, una epopeya de más de quince mil hexámetros (que siglos después los filólogos alejandrinos dividieron en veinticuatro cantos), con una magnífica estructura unitaria y dramática, como ya señaló Aristóteles en su *Poética*. Por sus dimensiones la *Ilíada* es algo muy superior y distinto a los breves poemas que, en la *Odisea*, cantan aedos como Femio o Demódoco. Si bien el nombre del poema alude al asedio y las batallas en torno a Troya (llamada *Ilión*), el núcleo argumental, que ofrece el armazón dramático a

la obra, es "la cólera de Aquiles", tal como se proclama en el primer verso. Pero el desarrollo de ese declarado núcleo dramático –la ira y el deseo de venganza del héroe protagonista– se entremezcla con numerosas escenas de batallas y diálogos que lo envuelven, y junto a Aquiles en la obra figuran otros muchos héroes y los grandes dioses, en un panorama de intensas pasiones y un inolvidable esplendor bélico y trágico. Es fácil rastrear el desarrollo del motivo aludido en sus momentos decisivos: comienzo de la ira, tras la disputa con Agamenón, en el canto I; rechazo de la oferta de amistad, canto IX; descalabro de los aqueos y muerte de Patroclo, cantos XI a XVI; regreso de Aquiles al combate y muerte de Héctor, canto XXII; encuentro final de Príamo y Aquiles, canto XXIV.

Se quedan en nuestra memoria muchos personajes de la *Ilíada*: están ahí los más famosos caudillos de ambos bandos, y están los dioses, vivaces y frívolos, y al fondo las decenas de "los pequeños combatientes", héroes brevemente evocados al encontrarse con la muerte a manos de un guerrero enemigo, y, tras los muros de Troya, hablan y lloran también unas figuras femeninas inolvidables: Hécuba, Andrómaca y Helena. Pero tal vez la aportación más personal de Homero está en la representación de los dos protagonistas del gran duelo final: Aquiles y Héctor.

Aquiles es un héroe de largo prestigio. Hijo del rey tesalio Peleo y de la diosa marina Tetis, pertenece al repertorio mítico tradicional. Aquí el poeta ha resaltado su carácter fiero y su perfil trágico. Sabe que ha de morir joven, y acepta su destino; tras sufrir la muerte de su amigo Patroclo lo venga matando en duelo a Héctor. Al final, sin embargo, se compadece de Príamo y devuelve el cadáver, cediendo a la compasión. Me gusta pensar que ese hermoso final de la *Ilíada* –la gran escena del humanismo antiguo– es, probablemente, una invención de Homero.

Héctor, el más noble de los hijos de Príamo, es un personaje igualmente trágico; combate siempre en primera línea sabiendo

que morirá y su ciudad será arrasada. Tiene aires de un héroe moderno. No lucha por adquirir gloria o botín, sino por defender su patria y a su familia (por su mujer Andrómaca y su hijo Astianacte). Héctor, de talante simpático y caballeresco, no parece un héroe mítico muy antiguo; tal vez sea invención de Homero. No es arrogante, como su hermano Paris, sino un héroe marcado por la fatalidad. No su muerte, sino sus funerales cierran el poema. Entonan su planto Hécuba, su madre, Andrómaca, su esposa, y Helena, que recuerda su noble afecto. Como si ese final de la *Ilíada* fuera una especie de homenaje del poeta a su héroe más humano.

Tanto en la configuración de estos personajes, como en la de otros caracteres, como el orgulloso Agamenón, el prudente Odiseo, la melancólica Helena, el parlero Néstor, etc., se muestra el genio dramático de su autor, que en muchos aspectos preludia la tragedia.

La *Odisea* cuenta las hazañas viajeras del héroe que le da nombre (Odiseo, en latín Ulises) y que la protagoniza en todo momento; siempre está ahí, incluso cuando, como en los cuatro primeros cantos, la llamada "Telemaquia", se halla ausente, y es el motivo de la añoranza de dioses y parientes. La narración comienza con una escena en el Olimpo donde los dioses discuten sobre cuándo va a volver a su isla, la pequeña y rocosa Ítaca, el rey que partió, hace ya veinte años, a la guerra de Troya. El poema es uno de esos "Regresos", *Nostoi*, que contaban las peripecias de famosos héroes aqueos de vuelta de Troya. Ninguno fue tan enrevesado y tan duradero como el de Odiseo, que tarda diez años en alcanzar las costas de su isla, y que por el camino tendrá que enfrentarse a los lotófagos, los lestrígones y los cíclopes, escabullirse de las trampas amorosas de Circe y de Calipso, y de las seducciones de las cantoras sirenas, tras haber visitado el mundo de los muertos, para ver a Tiresias en el Hades, y esquivar el espanto del paso tortuoso entre Escila y Caribdis. Perseguido por la furia del dios Poseidón, gracias

finalmente a la hospitalaria acogida de los feacios, después de perder a todos sus compañeros y sus barcos, tras repetidos naufragios, Ulises llega solo a su isla. Y aún allí tendrá que enfrentarse a los numerosos pretendientes de su mujer, la casta y fiel Penélope, para recobrar su trono y su hogar. Todas esas aventuras marinas proceden del repertorio mítico, o del *folktale* antiguo, con su fauna de monstruos, magas y prodigios. También Ulises viene de un mito anterior a los poemas de Homero. Recordemos que figura como uno de los reyes aqueos más destacados en la *Ilíada*, donde ya está bien caracterizado por su valor y su acreditada astucia.

Pero es en la *Odisea* donde Ulises, en sus múltiples encuentros y desafíos, cobra esa personalidad singular que lo convierte en el más moderno y el más complejo de los héroes antiguos. El primer verso del poema lo llama *polytropos*, "el de muchas tretas", un epíteto que solo se usa para un dios, el astuto y tramposo Hermes. Otros adjetivos que se le aplican, como *polytlas* (muy sufrido), *polymetis* (muy astuto), *polyméchanos* (de muchos recursos), ya indican que se trata de un tipo muy singular. Gracias a ese talante animoso y astuto, el versátil Ulises se enfrentará con éxito a los encantos y trampas de su itinerario marino, protegido por Atenea y Hermes, vencerá al gigante Polifemo y logrará triunfar sobre los más terribles peligros y volver a Ítaca. Allí, al final, le aguarda un terrible combate contra los pretendientes que asediaban a Penélope, y de nuevo mostrará su valor guerrero, empuñando su gran arco y asaetando a sus rivales en una imponente escena que deja montones de cadáveres. Es impresionante el personaje, con sus múltiples tretas. Es un héroe que más allá del guerrero épico que luchó en Troya y que logró, mediante su invención del famoso caballo de madera, tomar con su hábil engaño la ciudad, se revela como un aventurero de audacia e inteligencia inauditas.

Pero además Ulises se muestra aquí como un gran narrador. No olvidemos que es él quien cuenta, en el centro del poema –

en los cantos VIII al XII– sus aventuras marinas. Lo hace después de revelar su identidad en el banquete de los feacios, ante el asombro del rey Alcínoo y su corte. El misterioso náufrago al que trajo a palacio la bella Nausica se descubre como un redomado y habilísimo narrador, mucho más fabuloso que ningún aedo. El relato en primera persona que hace Ulises lo define como uno de los grandes narradores de cuentos fantásticos. (Ya se sabe que el buen narrador de aventuras fabulosas debe darles cierto tono autobiográfico, como harán, después de Ulises, Eneas, Luciano, Simbad, Dante, Cyrano, Gulliver, el barón de Münchhausen y algún otro). Las aventuras marinas sitúan a nuestro héroe no ya en los escenarios de la épica troyana (como estaba en la *Ilíada*), sino en los espacios del mundo fantástico de los cuentos maravillosos, del *folktale* y los *Märchen*, de raíces más universales que los de la épica.

Pero me interesa destacar cómo se crea en la *Odisea* un nuevo paradigma de héroe, distinto de los semidioses como Perseo y Heracles y también de héroes guerreros como Aquiles a Ayax, sus compañeros en las batallas de la *Ilíada*. Aventurero solitario, errabundo y náufrago, que triunfa no por su fuerza ni el manejo de las armas, sino por su astucia y su artes de seducción por la palabra. Ávido de experiencias, vencedor de monstruos y de trampas, gracias a su *metis*, es decir, su inteligencia y astucia en un mundo que es más peligroso que el de la guerra. No va en busca de un gran tesoro –como Jasón–, ni se ufana de su triunfo en Troya, sino que quiere volver a su patria, a su isla pequeña y a su hogar familiar. Y sabe hacer el camino con infinita paciencia, sagaz curiosidad y un coraje que recurre al engaño cuando no puede triunfar por la violencia. Ulises tarda diez años en regresar de la costa asiática de Troya a su isla de Ítaca, en el mar Jonio. Y en el camino pierde todos sus barcos y a todos sus compañeros. Va hasta el Hades para indagar, del adivino Tiresias, cómo regresar a su patria lejana. No duda en rechazar la inmortalidad que le ofrece en su isla idílica la diosa Calipso, enamorada. Seductor de magas y de princesas, maestro

en el arte de contar aventuras y de fabricar mentiras, disfrazado de viejo mendigo cuando la ocasión lo requiere y, al final, arquero implacable en su venganza, Ulises es un personaje mucho más complejo que ningún otro héroe antiguo. La *Odisea* contiene varios escenarios y variados paisajes, con un montón de motivos míticos y una polifonía sin rival en la literatura clásica. En la *Odisea* la narrativa épica se desliza hacia lo novelesco, y deslumbra por la variedad inaudita de sus tipos humanos, tan diversos. Pensemos, por ejemplo en sus figuras femeninas, como Penélope, Helena, Nausica, Circe, Calipso y Euriclea, o en esa figura del fiel Eumeo, el porquerizo, esclavo, pero de carácter más noble que ninguno de los pretendientes. Mientras que los dioses se van retirando –aunque también están ahí Poseidón, Atenea, Zeus, Hermes y algún otro– junto a los prodigios del escenario marino y mágico, el relato presenta unos personajes de cálida humanidad. Es un gran poema épico, sin duda, formalmente tan acabado como la *Ilíada*, pero que renueva la temática mitológica con nuevos horizontes fabulosos y un entramado más moderno.

No sabemos si el Homero autor de la *Ilíada* fue el mismo autor de la *Odisea*. La cuestión se ha discutido desde la antigüedad y sigue debatiéndose en nuestros días. En todo caso, lo que importa es resaltar que el tono narrativo y el espíritu de una y otra epopeya es distinto. Sin duda ha podido influir en la nueva temática y la creación del tipo de un héroe aventurero y taimado el interés del público de la época, en ese siglo en que los griegos colonizaban el Mediterráneo y se aventuraban, como hiciera Ulises, con sus frágiles naves, “raudas y negras” en el texto homérico, por el peligroso y misterioso mar, en busca de botín y otras tierras en costas e islas lejanas. Sí que resulta muy fácil comprender que se sintieran más interesados en los relatos de peripecias y aventuras marinas que en las hazañas bélicas de antiguos reyezuelos micénicos. Tanto Ulises de Ítaca como Aquiles y Agamenón pertenecen al mundo de los héroes, lejano y glorioso, pero a los oyentes de los poetas, en los puertos y las

islas, les resultaba sin duda mucho más cercano el navegante heroico que desafiaba los riesgos del mar y buscaba el triunfo no peleando con las armas antiguas, sino con la astucia, la simpatía y la habilidad retórica. Sabemos ahora que la guerra de Troya, mitificada por los aedos, tiene un cierto trasfondo histórico y que la ciudad de Príamo puede corresponder a una de las ciudades en ruinas de la colina asiática de Hisarlik, según las excavaciones arqueológicas que fueron iniciadas por H. Schliemann y han continuado hasta hoy. También otras historias míticas pueden albergar ecos históricos: el palacio cretense del minotauro puede corresponder al de Cnossos, excavado por Arthur Evans. Es mucho más dudoso que otros lugares famosos del Mediterráneo, como la ínsula de los feacios o la de los lotófagos o la de Circe, relacionados desde tiempos muy antiguos con las andanzas de Odiseo, tengan una base real. En todo caso, esas curiosas referencias acreditan la difusión temprana del mito y sus fantásticas sugerencias.

Los mitos sobre la destrucción de Troya y sobre el mítico rey de Ítaca existían desde luego antes de que el poeta de la *Ilíada* y el de la *Odisea* compusieran sus poemas inmortales; pero es a partir de esas dos narraciones escritas como esas tramas míticas, con sus dioses y sus héroes, han quedado para siempre en los inicios de la literatura occidental y en la tradición de nuestro imaginario cultural. Hubo un Odiseo mítico antes del de Homero, pero el héroe inolvidable es ese tipo *polytropos* y *polymetis* que luego ha tenido tantas y tantas recreaciones y disfraces en la literatura europea, y se ha renovado en parodias modernas tan distintas como las de N. Kazantzakis y las de J. Joyce.

En el progreso de la narración desde el esquema mítico de fondo hacia formas más complejas y modernas, la *Odisea* representa, en mi opinión, un logro muy notable. De algún modo, marca una distancia frente al poema guerrero, al que, por otra parte, continúa. No olvidemos que Telémaco visita en el Peloponeso a los antiguos compañeros de su padre, Néstor (en Pi-

los) y Menelao (en Esparta), y que el final de la guerra de Troya se nos cuenta no en la *Ilíada*, sino en la *Odisea*. Odiseo viene del mundo bélico de Troya, pero en su viaje se aleja hacia otros escenarios fantásticos. Y, por otra parte, al describir la situación en Ítaca o al hablarnos del porquerizo Eumeo, se aproxima a la narración realista, evocando ambientes muy próximos a su contexto histórico.

Eso lo señala, de modo breve pero muy sugerente, J. Redfield al comentar: "El poeta de la *Odisea* es, entre otras cosas, el primer gran crítico de la *Ilíada*. Gracias a la supresión de la distancia épica, puede dramatizar la problemática del arte narrativo. Señala que las narraciones están suspendidas entre la realidad y la irrealidad, entre la historia y la fantasía, reclamando los méritos de ambas. El poeta tiene libertad para contarnos cualquier hecho atractivo sin renunciar a sus pretensiones de veracidad: en cierto sentido, está inventando el mundo que describe".

A partir de un trasfondo mítico y épico, la *Odisea* avanza hacia una ficción sin trabas que combina, como lo hará la literatura más moderna, el realismo y la fantasía.

VII
MITOS Y GÉNEROS LITERARIOS EN GRECIA

Los mitos griegos son para nosotros solo temas y motivos literarios trasmitidos por una larga tradición de notorio y secular prestigio. Perduran como relatos heredados y sin crédito religioso, semejantes a los cuentos fantásticos a los que la literatura presta, en su largo viaje por el tiempo, nuevos hábitos y disfraces. Temas y emblemas de la antigua mitología clásica perviven así, sueltos o trabados en múltiples relatos, y se prestan a ser recontados, aludidos, tratados con ironía y manipulados por la literatura moderna una y otra vez. Los mitos antiguos resultan, a la mirada actual, poco más que pretextos para su recreación como materia literaria. Han perdido su vinculación con la religión y la ideología de la sociedad que los produjo, subsisten desgajados de todo el contexto ceremonioso y ritual que pudieron tener en sus orígenes y de la función social que desempeñaban cuando esa mitología estaba vigente en la sociedad griega antigua.

Siguen no obstante albergando a su modo, incluso despojados de su fondo religioso, en su distanciamiento de sus orígenes, cierta atmósfera de misterio, como relatos enigmáticos, memorables y paradigmáticos, aunque perviven ya como fragmentos y reliquias de una mitología antigua, ahora cuarteada y recuperada de modo muy distinto a su original –que estaba ligada a las narraciones de los viejos, de los poetas educadores del pueblo, de las fiestas públicas, etcétera–; se integran en una

tradición culta y libresca, como piezas de una fantasmagoría extraña y antigua.

Recordemos que el paso de la tradición religiosa a la literatura ya se dio en la misma Grecia, y que también allí los mitos conformaron el repertorio fundamental de la épica, la lírica y la tragedia, es decir, de los tres grandes géneros clásicos. Baste rememorar un detalle muy significativo: en la *Poética* de Aristóteles la palabra *mythos* tiene dos sentidos diversos: significa tanto el relato heredado –*mythos paradedoménos*– como el argumento de una pieza dramática –*systasis ton pragmaton*–, sin que el crítico griego advierta esa dualidad de sentidos, debida a que los argumentos de las tragedias eran normalmente temas míticos. El legendario y arcaico *mythos*, que es, según Aristóteles, "como el alma de la tragedia" –*hosper psychè tou drámatos*–, proporciona el contenido de la trama teatral.

Es decir, el *mythos*, en el primer sentido, (como "relato tradicional"), resulta utilizado como *mythos*, en el segundo sentido (como trama trágica o "argumento" escenificado). Recordemos que normalmente una tragedia escenificaba un mito heroico, o una parte de este, puesto que por sus dimensiones la escenificación teatral necesita una cierta concentración de la acción. Cada género clásico griego usaba, pues, el mito a su modo. La narración mítica precede a los géneros literarios y se ofrece a todos ellos. A la larga narración abierta, o *diégesis*, de la epopeya, se opone la brevedad chispeante de la composición lírica *(mélos)*. El mito aquí no es ya narrado por entero, ni tampoco escenificado parcialmente, sino aludido o evocado como un fulgor de fondo que ilumina una escena del mundo real; así sucede en las odas de Píndaro, por ejemplo.

La tragedia, por su parte, recompone en varias escenas y en forma de diálogos, por un lado, y comenta, a la vez, en sus cantos corales los conflictos patéticos de algunos grandes relatos heroicos, exponiéndolos de modo fragmentario y sesgado para el público ateniense de la democracia a modo de lección cívica

(paideia). La comedia clásica no tiene, en cambio, una trama mítica, aunque con frecuencia parodia motivos sacados del mito y lleva a escena a héroes míticos algunas veces. Podemos decir que, en esos casos, domina en ella la alusión, como en las menciones de la lírica, pero con intención humorística propia, en tonos de farsa para hacer reír.

La épica, la lírica y la tragedia en Grecia se nutrieron, en efecto, como es sabido, del repertorio narrativo inmemorial de los relatos míticos. Pero varían la perspectiva al evocarlos desde sus esquemas compositivos propios, y en su recreación poética de los mitos introducen un enfoque distinto. Cada género impone una perspectiva peculiar. La función de la épica es la primitiva de rememorar los mitos. Solo conviene advertir que el poeta, el aedo, impone a la materia mítica tradicional la forma memorable de su poema, configurando así de modo estable la materia épica tradicional. Recordemos que la épica griega antigua tiene una función didáctica esencial y popular –que también recobra la tragedia en Atenas–, y que el poeta es un servidor de las musas, diosas hijas de Mnemósyne, la memoria. La lírica no suele contar por extenso los relatos; tan solo evoca los mitos para una iluminación y como un trasfondo oportuno, como ejemplo y contraste con la situación presente.

El mito revestía una función distinta en las representaciones trágicas donde el dramaturgo invitaba a su público a reflexionar sobre el destino patético de los héroes, mostrando en escena sus sufrimientos, sus *páthe*, para la reflexión ética de un público democrático. Trataba de indicar el trágico final de la "desmesura" heroica, el orgullo o *hybris* que conduce al desastre, y resaltaba la dura condición heroica que, a través del "error", la *hamartía*, y el posterior reconocimiento, o anagnórisis, acarrea una terrible peripecia y una catástrofe ejemplar. Pero, por eso mismo, de acuerdo con el análisis aristotélico, las tragedias seleccionaban sus temas y seccionaban unas partes de la mitología, las que podían convenir al fin didáctico y cívico, y lograr que el

espectador se purificara por medio del terror y la compasión, según Aristóteles. Tales dramas eran, al decir de Esquilo, "rebanadas del festín de Homero".

(Y de todo ello debemos extraer un clara advertencia: el mito es un relato –tradicional y dramático– y está integrado por secuencias narrativas –mitologemas, mitemas– en los que puede analizarse su contenido. Hay en todo mito un fondo esencial y sobre él unas escenas que son los segmentos en que se puede descomponer el relato lineal. Los segmentos pueden ser evocados y basta con esas alusiones para que detrás se deje ver la trama completa del mito. La fuerza plástica de los mitos está en consonancia con su aspecto memorable. No tiene el mito ninguna forma narrativa propia, sino que se presta a ser presentado en formas o géneros literarios distintos: diégesis, drama, alusión lírica, por ejemplo).

Más tarde los mitos se cuentan ya, en resúmenes en prosa, como temas de un curioso, antiguo y asendereado repertorio tradicional, y así, por ejemplo, los tenemos en el erudito compendio mitológico o mitográfico de la llamada *Biblioteca mitológica* de Apolodoro (s. II de nuestra era). Es evidente que esa manera de narrar los mitos es algo sustancialmente distinto de la que hacía, por ejemplo, Hesíodo en su *Teogonía* unos mil años antes. Ya en los poetas antiguos encontramos el uso de ese repertorio mítico como materia para narraciones fantásticas o maravillosas, donde el relato se reviste a menudo de pintoresquismo y de ironía y de humor. Así sucede en las *Metamorfosis* de Ovidio, espléndido manual de peripecias mitológicas narradas desde una distancia espiritual que es ya enteramente moderna. También en Ovidio encontramos una tendencia a novelar las tramas míticas, mediante un tratamiento renovador y lúdico, el procedimiento de contar el mito desde la perspectiva de uno de sus personajes, como sucede al dar la palabra a las protagonistas femeninas en las cartas quejosas de las *Heroidas*.

En resumen, la mitología había derivado ya en materia literaria en la Grecia clásica –y ese proceso se acentúa notoriamente en época helenística– y ya allí encontramos diversos enfoques literarios de la misma. Ya allí, desde los líricos arcaicos, advertimos las variantes poéticas que un autor introduce conscientemente en esos relatos por su propia conveniencia (así ya en Estesícoro y en Píndaro, por ejemplo) y ya allí podemos notar la ironía o el afán de originalidad con el que un escritor puede recontar los mitos tradicionales.

Los tratamientos literarios irónicos de los modernos no hacen sino proseguir o potenciar algo que ya se da en la tradición helénica. La literatura moderna, en su afán de originalidad, en su anhelo de refundir un texto en un contexto nuevo y dotar de nuevos sentidos las antiguas tramas míticas, prolonga esa vieja tradición de relectura y reinterpretación de los mismos. Juega con la relectura, algunas veces irónica, de los textos antiguos, ensayando varias formas de *mímesis* – "representación" más que "imitación"– como un permanente y vivaz diálogo con la mitología clásica.

VIII
LOS MITOS GRIEGOS EN LA LITERATURA MODERNA

En la literatura moderna vuelven los mitos griegos ya solo con una función literaria, sin su relación con la religión, la política y la religiosidad antiguas. Ya no se prestan a ser evocados con ingenuidad, sino que se rememoran como "historias" fabulosas de un legado a la par extraño y familiar, pues nuestra relación con la mitología antigua es un recurso cultural de segunda mano. Los actores de los mitos no están vivos en el entramado de esta sociedad que los recrea o escenifica. Porque no están presentes en ritos y ceremonias populares, y ya no quedan creyentes en esas figuras fabulosas, relatos sagrados de otras tribus y de otros tiempos. La relación original de los mitos con su público se ha perdido, y sus connotaciones sociales y religiosas son historia lejana.

Nosotros hemos heredado esa mitología "clásica" como un repertorio de temas literarios, y el estudio de los mitos convive con sus ecos y reinterpretaciones –como la mitocrítica y el mitoanálisis subrayan– en formas diversas de nuestra literatura. Del mismo modo como, por ejemplo, algunos elementos de la arquitectura antigua pueden hallarse incrustados y reinterpretados funcionalmente en construcciones modernas, encontramos secuencias e imágenes de los mitos antiguos aquí y allá. (El estudio de los mitos es una parte importante de la "Tematología" en literatura comparada, como señala C. Guillén en *Entre lo uno y lo diverso*, y como se ve en el *Diccionario de argumentos* de E.

Frenzel o el *Dictionnaire des mythes littéraires* dirigido por P. Brunel).

Pero quería ahora apuntar algunas observaciones sobre el modo en que pueden *reutilizarse literariamente* esos mitos, según el enfoque con el que el autor moderno se proponga recordarlos. Dejamos al margen la mera recolección de los relatos míticos sin intención de originalidad. No nos importa la rememoración ingenua, el mero acopio de textos sin más, ni tampoco el repertorio erudito. Es decir, el resumir o recontar los mitos sin una nueva intención literaria, aunque el recuento se haga con una prosa atractiva y una perspectiva didáctica. (Valga como ejemplo cualquier repertorio de los mitos griegos, incluso el de Robert Graves, *The Greek Myths*, del que hay una muy útil versión española). Tampoco pretendo tratar aquí de los estudios eruditos o interpretativos de la historia literaria de un mito y su tradición en el mundo antiguo (como, por poner solo un ejemplo, el reciente libro de A. Moreau, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, París, 1994). Tratamos solo de las recreaciones literarias.

La originalidad que persigue el escritor actual –que en esto difiere mucho de los antiguos– le lleva a una *recreación o utilización sesgada y novedosa* de los mitos. De alguna manera juega con ellos y con el recuerdo que el lector tiene de las antiguas historias míticas. En su recreación manipula el esquema del mito para divertir al lector, para hacerle ver cómo siguiendo las huellas de los antiguos se pueden encontrar sentidos nuevos a los episodios narrados. Cabe observar también el gusto literario por recontar las viejas tramas eligiendo enfoques curiosos, como encontramos en el astuto libro de R. Calasso *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, un curioso éxito literario reciente de impronta ovidiana.

Propongo, pues, una distinción sencilla en ese uso literario en cinco modalidades; según domine en la recreación del mito la alusión, la amplificación novelesca, la prolongación del rela-

to, la ironía o la reinterpretación subversiva del sentido del mito.

No pretendo, sin embargo, proponer en estas líneas una teoría novedosa ni compleja de cómo se presenta hoy la recuperación de los viejos mitos en nuestra literatura moderna, sino tan solo esbozar una clasificación clara y sencilla, para subrayar que esa reaparición y readaptación de los mitos antiguos en las formas literarias modernas se nos presenta recargada de una intencionalidad distinta a la originaria. Y no es tampoco una distinción cerrada o exclusiva, ya que una misma reelaboración del mito puede tener variadas intenciones. Una alusión puede ser irónica y una presentación irónica puede traer consigo una subversión del mensaje mítico. (Cabe mucho humor en esas parodias irónicas. Y no solo con mitos griegos, sino también con otros modernos. Por ejemplo, *Hércules y el establo de Augias*, de F. Dürrenmatt, reelabora un tema mítico griego, mientras que *Don Juan o el amor de la geometría*, de M. Frisch, retoma muy irónicamente un "mito" literario hispánico).

EL MITO ALUDIDO

El *mito aludido* se da en la poesía con notable frecuencia, como ya sucedía en la poesía lírica griega. Solo que, a tanta distancia, ese eco o reflejo de la trama mítica se hace explícito con un tono peculiar, en el que el poeta nos transmite su propio sentir con un tono personal al evocar el personaje o el episodio mítico en cuestión. Se cita *el mito recortado o sesgado*, como un trasfondo que deja caer sus reflejos simbólicos sobre una escena actual. O se evoca una escena mítica que proyecta su larga sombra.

Pueden valer como ejemplos el famoso poema de C. Cavafis titulado "Ítaca" o el amplio poema de Seferis "Sobre un verso antiguo", donde se evoca la figura y el destino de Ulises, como un símbolo del viajero. Sería muy fácil encontrar otros ejem-

plos; no de tanta fuerza lírica tal vez, pero sí muy claros. Así, por ejemplo, en los poemas de Ezra Pound o en los de Jorge Luis Borges abundan esas referencias sesgadas al mismo héroe, el asendereado Ulises, entrañable para ambos.

En este apartado podríamos colocar también aquellos textos que surgen de la reunión en un libro de secuencias o historietas míticas, que no son resúmenes de la materia antigua, sino esbozos o reflejos de los mitos, que potencian ciertos momentos o ciertos aspectos simbólicos de la antigua trama. Así, por ejemplo, en el libro de Salvador Espriu *Las rocas y el mar, lo azul*, o en el de Cesare Pavese *Diálogos con Leucó*. (Que también contiene una fuerte vertiente irónica, pero que incluyo aquí porque me parece que domina en ellos el lirismo, aunque sus diálogos estén en prosa).

EL MITO NOVELADO

Otro modo de contar el mito con cierta aportación literaria personal consiste en darle un nuevo ritmo narrativo, ampliando sus escenas o dando a la narración un estilo realista y escénico, con diálogos y descripciones psicológicas de los personajes; en fin, contando el mito como si fuera una novela. Esa factura novelesca impuesta al mito es una fácil *amplificatio* del esquema original, pero requiere cierta reelaboración y desarrollo psicológico de sus personajes para hacerlos más próximos y más humanizados. Así, por ejemplo, en las dos novelas de Mary Renault sobre Teseo, *El toro del Mar* y *Teseo, rey de Atenas*, donde se construye una biografía del héroe ateniense como si se tratara de una novela histórica. (Un claro antecedente de este procedimiento lo tenemos en la biografía escrita por Plutarco, *Vida de Teseo*, incluida entre las de personajes históricos en sus *Vidas paralelas*).

EL MITO PROLONGADO

El *mito prolongado* se da cuando un escritor actual añade por su propia cuenta y fantasía nuevos episodios a una saga antigua. El ejemplo más claro y extenso en nuestro siglo me parece la *Odisea* de N. Kazantzakis (con sus veinticuatro cantos y sus 33.333 versos), una nueva *summa* odiseica que continúa el relato antiguo en un tono tan épico como el homérico. (Solo un poeta y pensador como Kazantzakis puede atreverse a tanto). Otros ejemplos más breves podemos encontrar en textos muy famosos de otras épocas, como la muerte de Ulises que Dante cuenta en el canto XXVI del "Infierno" de la *Divina Comedia*, un episodio impresionante de hondo sentir medieval, y de largas resonancias (como estudia brillantemente P. Boitani, entre otros). O lo teníamos ya en el *Prometeo liberado* de P. B. Shelley, que da un final renovador a la peripecia mítica del titán filántropo y progresista enfrentado a Zeus y aquí transformado en ilustrado revolucionario. Estas prolongaciones suponen y aportan unas nuevas relecturas del mito, manipulado por sagaces poetas desde la altura de sus tiempos.

EL MITO IRONIZADO

El *mito ironizado* nos indica cómo la modernidad puede recontar el viejo relato con una sorna y un escepticismo extremados. No solo con el fin de expresar la enorme distancia en que el escritor se sitúa ante el relato heroico, sino también para contrastar el viejo texto mítico y sus sombras en un mundo próximo. Aquí podríamos colocar la gran novela de J. Joyce, *Ulises*. O la ingeniosa novela de J. Giono, *Naissance de l'Odyssée*, o algunas comedias del tipo de las de J. Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, y de A. Gala *¿Por qué corres, Ulises?* (La ironía se combina aquí muchas veces con la parodia, es decir, hay un juego con el mito originario al trasponerlo a una nueva clave de

humor y de estilo. Este talante lúdico en la evocación de los mitos no debe ser olvidado). La forma irónica de evocar un mito es muy habitual, ya que comporta un distanciamiento unido a una apreciación humorística y sentimental del tema. La ironía es, por otro lado, un talante ubicuo y agudo de la modernidad frente a un pasado respecto al cual el escritor moderno o posmoderno siente simpatía y recelo a la vez, un pasado que solo puede ser recuperado en clave irónica.

Caben, por cierto, muchas formas de ironía. Por ejemplo, me parece un procedimiento irónico el de evocar una figura mítica a través de citas que aluden a textos varios interpuestos. Así, cuando Ezra Pound comienza sus *Cantos* con una evocación del viaje de Ulises al Hades, lo hace tomando una versión latina de la *Odisea* del renacentista Andreas Divus y traduciéndola al inglés, con un ritmo nuevo, que está inspirado en el del antiguo poema inglés *The Seafarer*. El texto homérico queda así entrecomillado y alejado, en cierto modo, por estas manipulaciones que aluden a una tradición renovadora, si bien se mantiene el aroma mítico peculiar del relato a través de todas esas mediaciones poéticas (que involucran en el recuerdo la larga tradición del tema). Eso es un tratamiento que podemos llamar irónico, porque aquí la evocación del mito está ligada a la estela de su impronta secular, en la literatura que lo vehicula con nuevos matices en obras diversas. Late aquí una curiosa polifonía, un juego intertextual evidente.

Este tipo de ironía está lejos de la parodia desaforada del *Ulises* de Joyce, o de las recreaciones en clave cómica de ciertos episodios odiseicos, aludidos en poemas o en comedias modernas.

EL MITO SUBVERTIDO

Finalmente podríamos establecer, con el título de "el mito subvertido" una quinta categoría para aquellas obras en las que

se nos propone una lectura ideológica de un mito que contrasta con el relato antiguo y altera del todo su intención primitiva. Así, por ejemplo, en la novela de C. Wolf, *Casandra*, se nos cuenta la guerra de Troya con una intención antiépica. Es la protagonista, Casandra, la que en un largo monólogo nos ofrece su visión de los hechos, desde su perspectiva de víctima femenina de la guerra, y en esa versión feminista los grandes héroes –Aquiles, Agamenón, etcétera– son fieras bestias, siniestros asesinos, ensalzados por necios poetas, frente a la veracidad y la razón de la desdichada Casandra, ya no un prototipo de la profetisa delirante, sino un símbolo trágico de la mujer justa esclavizada por una sociedad machista y belicista.

También bajo este rótulo podemos colocar una farsa como la del *Prometeo mal encadenado* (1899) de A. Gide, en que, contrastando con los grandes narradores griegos del mito, Hesíodo y Esquilo, el escritor francés quiere mostrar la falta de justicia y de sentido con que actúa la divinidad –cuando el griego Zeus ha bajado del Olimpo y se ha convertido en un plutócrata parisiense– en un mundo absurdo (donde Prometeo acaba por comerse su águila tras una serie de episodios cómicos, pintorescos y surrealistas).

O, mirando a una época anterior, un drama como *El retorno de Pandora* (1808) de Goethe, donde Pandora simboliza la belleza femenina, el arte y la felicidad contrapuestas al dominio de la fuerza guerrera y la violencia del progreso tecnológico en un mundo marcado por la actuación de Prometeo. Aquí percibimos bien la inversión de los valores frente a la versión hesiódica de raíz misógina. El gran poeta alemán, romántico y clásico, ve a la mujer, simbolizada por la celeste Pandora, como un ángel de salvación, mientras que el antiguo épico griego la había presentado, con cierta misoginia, como la introductora del mal y la penuria en el mundo duro y agobiado de los hombres.

Los mitos clásicos son para nosotros, como hemos dicho, solo motivos literarios. No cabe evocarlos ingenuamente y, por

tanto, el escritor pretende –como ya hacía, en parte, el poeta antiguo– reutilizarlos marcándolos con un enfoque propio y una intención original cuando los reintroduce en un texto. No está de más recordar que ya esa taimada utilización literaria, con ironía y distanciamiento, propia de la modernidad, la podemos encontrar en prosistas tardohelenísticos, como Luciano de Samósata (en sus *Diálogos de los dioses*, por ejemplo), y ya antes en un poeta docto como el alejandrino Calímaco de Cirene, con otros acentos y matices.

NOSTALGÍA E IRONÍA. 'ULISES' COMO EJEMPLO

De todos los héroes míticos griegos es, sin duda, Odiseo o Ulises el más moderno. En parte, por su carácter, más humano y complejo que el de los héroes sencillos y arcaicos de la épica, y en parte porque es, como bien señalaron M. Horkheimer y T. Adorno –en su *Dialéctica de la Ilustración*–, el héroe ya ilustrado que no aspira a cambiar el mundo, sino que ha propuesto una tarea menor: la de regresar a su casa tras la guerra, viendo la variedad del mundo y saliendo de sus aventuras arriesgadas con vida y conciencia. Con respecto a Ulises, es fácil señalar cómo se ha convertido en un símbolo del viajero y del peregrino que desafía los peligros del mundo y se defiende de ellos mediante su paciencia y su astucia, con una pequeña ayuda de los dioses. En una época donde los exiliados han sido muchos, Ulises devino un símbolo del héroe que espera un regreso a la deseada, aunque más bien pobre y austera Ítaca. (Incluso para poetas como los catalanes C. Riba y A. Bartra, por ejemplo, exiliados de la Guerra Civil española o, más en nuestros días, para el director de cine T. Angelopoulos en su reciente film *La mirada de Ulises*).

Y es fácil observar en los muchos tratamientos modernos de su figura cómo son la nostalgia y la ironía las notas dominantes de su evocación. Domina la ironía, como ya dijimos, en una pa-

rodia novelesca del mito como la que nos da J. Joyce, y la nostalgia está más clara en el poema de Cavafis o en la larga *Odysseia* aventurera de N. Kazantzakis. Domina la nostalgia en las muchas alusiones a Ulises en la poesía española actual –aunque también hay versiones irónicas muy interesantes, como algunas de tono feminista en alguna poetisa brillante–, mientras que la ironía con evidentes tonos cómicos prima en distintas obras de teatro, como las de A. Buero Vallejo, *La tejedora de sueños*, la de A. Gala, *¿Por qué corres Ulises?*, o la más reciente de F. Savater, *Ultimo desembarco*. Esa ironía pone en duda el final feliz, de cuento maravilloso y algo moralista, que tiene nuestra vieja *Odisea*. Y resalta el terrrible poder destructor, corrosivo, del tiempo, menos atendido en la épica homérica. Los comediógrafos, ya se ve, no creen en las venturas merecidas de los grandes héroes antiguos.

IRONÍA Y REINTERPRETACIÓN SUBVERSIVA

De los cinco tratamientos de los mitos que he apuntado habrá advertido el lector que los tres primeros se refieren a la forma de introducir, reproducir, o citar los mitos en el texto literario, bien mediante un breve apunte, un escorzo o esbozo, que solicita la memoria del lector, o mediante una ampliación o continuación del relato mítico antiguo, que resulta así prolongado con algunos episodios de invención reciente. Con la inclusión de un breve texto mítico en un contexto más amplio, o en la invención de nuevas aventuras míticas, se le presta una cierta originalidad, y la recreación literaria lo reviste de un nuevo interés. En los dos tratamientos finales, no es el contenido mítico lo que aparece modificado sino que se impone otra interpretación mediante el modo de narrarlo. No resulta así el mito abreviado o alargado, sino contado con otra perspectiva y otra intención. Con ironía e inversión de su mensaje ideológico, introduciendo en la trama una “subversión de los antiguos valores”,

una sorprendente *Umwertung alter Werte*, en la versión modernizada y un tanto sesgada del relato en sí.

En todo caso, aunque esas modalidades distintas en el reciclaje de los antiguos mitos se distinguen bien, creo que habrá advertido el lector que pueden cruzarse y aunarse a veces la forma diversa de presentación (alusión, escenificación novelesca o dramática, completa o parcial, o prolongación de los relatos) y el nuevo tono en la intención interpretativa (ironía y reorientación semántica). Por ejemplo, una versión irónica de un mito puede ser una prolongación del mismo con nuevos episodios y puede sugerir, a la vez, una tesis subversiva –como, por ejemplo, el *Prometeo mal encadenado* de A. Gide– o una narración alusiva puede ser a la vez irónica, como en los breves relatos de Kafka sobre los mitos griegos.

Es importante recordar, de acuerdo con Hans Blumenberg, la *constancia icónica* esencial en los mitos, que los identifica en su variable perduración en una tradición literaria como la nuestra y, a la par, la carga simbólica de sus temas (mitologemas y mitemas), en que muchos estudiosos han insistido (véase, por ejemplo F. Jesi en *Literatura y Mito*, muy sugerentemente).

Si bien hemos de insistir en que un mito es, ante todo, un relato –frente a los símbolos, que son puntuales y trascendentes–, no hay que olvidar que está compuesto de secuencias –mitologemas y mitemas– de notoria carga simbólica y que, por otra parte, esa narración memorable está centrada en la actuación dramática de unos personajes de enorme fuerza plástica. Es justamente esa composición y la configuración plástica de sus personajes, los *prósopa* o máscaras dramáticas, lo que acentúa en los mitos su fuerza poética.

Y de ahí también la posibilidad de recortar el relato, de descomponerlo, y de deconstruirlo y resemantizarlo, con tal de conservar los nombres, actitudes e imágenes esenciales. Es decir, el mito tiene una precisa estructura narrativa, y, por ello, como ha subrayado en sus análisis C. Lévi-Strauss, cabe descom-

ponerlo en mitemas y luego recomponerlo. Se intenta jugar literariamente con los mitos, apostando con ironía y riesgos calculados por las novedosas trasformaciones de sus esquemas. No parece un juego demasiado arriesgado, cuando ya la mitología ha dejado de ser un repertorio de historias sagradas, y pervive como un abigarrado almacén de figuras, un stock imaginario, antiguo y ajeno, de cautivadoras narraciones fabulosas. Solo conviene advertir que los sentidos nuevos, impuestos a los símbolos del viejo relato y a sus personajes arquetípicos, han de tener la consistencia y agudeza suficientes para no defraudar las expectativas y sostener la atención del lector. Deben admitirse los cambios, si y solo si las modificaciones valen la pena.

REINTERPRETACIÓN NOVELESCA DE DOS FIGURAS TRÁGICAS. 'CASANDRA' Y 'MEDEA', DE CHRISTA WOLF

Tanto la ironía como la inversión en la interpretación del mensaje ético o ideológico me parecen modos muy característicos de la reutilización o manipulación que la literatura moderna propone de la materia mitológica. He dado ya varios ejemplos, pero me gustaría aclarar lo señalado con un par más, en un análisis algo más detallado. Tomaré para ello dos novelas de Christa Wolf: *Casandra* (1983) y *Medea*, de reciente publicación (1996).

Si analizamos el modo como se nos presentan o se nos cuentan de nuevo estas dos tramas míticas, podemos observar ya enseguida algunos trazos muy significativos de su modernidad.

En primer lugar, aquí ya no hay dioses. Mientras que en el antiguo mito griego eran presencias decisivas en la trama, los dioses están ausentes en los relatos de C. Wolf. Así, por ejemplo, Apolo es, en el mito, como amante despechado, esencial en el destino de Casandra, castigada por él con el don de la profe-

cía y la maldición de su incredibilidad. En la novela es solo una sombra onírica. Es la razón de la pacifista hija de Príamo la que la condena a no ser creída y a vivir perseguida y solitaria, rebelde y lúcida.

En segundo lugar, es el punto de vista personal –el del narrador– lo que da una perspectiva singular al relato. En *Casandra* el largo monólogo de la protagonista, en su soledad, ante la puerta de los Leones del palacio de Micenas, en los momentos que preceden a su muerte presentida por la profetisa, lo que estructura, en forma de recuerdos de toda una vida, el patético texto. En *Medea: Stimmen* son las voces monologantes de varios personajes las que exponen el drama. Entre ellos es Medea –que toma la palabra en cuatro de los once capítulos de la novela– la que ocupa claramente el primer plano de la exposición e interpretación. No hay propiamente diálogos, como sucedía en el drama, en cualquier tragedia. Pero en los monólogos, en esos recuerdos de unos y otros se incluyen breves diálogos, que acentúan el dramatismo.

En tercer lugar, la novelista se permite cambiar los hechos básicos de la trama. No tanto en *Casandra*, donde hay algún añadido significativo, como es el amor mutuo entre Casandra y el héroe troyano Eneas, como en su novela posterior. (Sería curioso contrastar su novela con la más reciente, recién traducida al castellano, de H. Bailey, *Casandra, princesa de Troya*, 1996, en la que la profetisa no ha sido asesinada por Clitemnestra). Mucho más significativo es el cambio introducido en la trama de Medea. No es la princesa de la Cólquide quien ha dado muerte a su hermano Apsirto, ni tampoco es ella quien mata, con sus venenosos regalos, a la princesa corintia Glauce y a su padre, el rey Creonte, ni tampoco es ella quien asesina, en su desesperado rencor contra Jasón, a sus dos hijos. Es solo una víctima de su leyenda.

Es decir, esta vez Christa Wolf ha modificado sustancialmente los datos del mito. Aquí son los rumores malignos de la gen-

te y los manejos turbios de los gobernantes quienes hacen aparecer a Medea como una maga perversa y fatal, pero ella es inocente de todos esos crímenes. La novelista ha ido más allá de las innovaciones que los dramaturgos antiguos se permitían con los relatos míticos, que, como es bien sabido, presentaban a veces notables variantes de detalle en su nueva escenificación de la trama. Incurre en lo que Aristóteles decía que el dramaturgo no podía hacer: alterar los trazos esenciales del mito heredado (véase *Poética*, 1453b: *toùs mèn oun pareilemménous mythous lyein ouk éstin:* "no se puede pues destruir los mitos heredados"). Y lo hace con plena consciencia e intención para darnos una imagen de Medea muy distinta de la tradicional. También otros escritores modernos que han tratado este tema mítico han introducido en su versión variantes notables, pero tal vez ninguno ha llegado tan lejos como Christa Wolf en su deconstrucción del mito. (D. Mimoso-Ruiz, en su excelente estudio *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un Mythe*, y en su artículo "Médée" del ya citado *Dictionnnaire des mythes littéraires*, editado por P. Brunel, analiza unas cincuenta versiones del mito, pero creo que en ninguna queda Medea tan exculpada e inocente como en esta novela reciente).

Conviene advertir que, al recontar el mito, cualquier escritor moderno pone su acento en ciertos aspectos o episodios y prescinde de otros o los desatiende, de acuerdo con su intención personal. Y en el olvido o el énfasis en ciertos motivos percibimos la impronta de su época. Así, por ejemplo, el tema de la virginidad de Casandra –que es tan importante en el mito griego, pues motiva el rechazo que la sacerdotisa troyana hace de las ofertas amorosas del divino Apolo– no es importante en la novela (seguramente porque la autora cree que la virginidad no es ya un tema de interés, y, por otra parte, el motivo ha perdido en la novela su significación religiosa). Tampoco el furor vengativo de Medea encuentra adecuado eco en la novelada versión de *Medea: Stimmen*. Mientras que en el mito la venganza expresa el odio de Medea, que llega a dar muerte cruel a sus hi-

jos porque así Jasón quedará sin descendencia, en la novela los niños no mueren a manos de su furiosa y vengativa madre, sino que son lapidados hasta la muerte por el pueblo de Corinto, que quiere así vengarse y castigar a la extranjera Medea. Era justamente el cruel asesinato de sus hijos con sus propias manos lo que hacía a la apasionada Medea una terrible criminal a los ojos de los antiguos, y su modo de actuar se explicaba porque ella quería a toda costa destruir a Jasón privándolo de sus hijos, es decir, de esos niños que son, en el derecho patriarcal antiguo, propiedad del padre y representan para él la continuación de su estirpe. (En el más antiguo derecho griego, el padre tenía potestad de vida o muerte sobre sus hijos, pero la madre, mero instrumento en su concepción y tan solo receptora de la simiente vital masculina, no. Ciertamente, ese es un modo griego y arcaico de ver el asunto, y la novelista lo ha dejado totalmente de lado para darnos su nueva versión).

La nueva interpretación del mito está ligada a estas variantes de la narración. No se trata de alterar ciertos detalles menores, o de modificar episodios o secuencias oportunas, sino de un cambio a fondo que suscita una nueva lectura del mito. Tanto *Casandra* como *Medea* se prestan a sendas versiones feministas. La historia mítica *se cuenta de otro modo y se reinterpreta desde un nuevo punto de vista.* Por eso es esencial que ya no haya un narrador objetivo y distante, sino que se ceda la palabra a las protagonistas. (De esto ya encontramos un claro precedente en la tragedia de Eurípides, por ejemplo, y en las *Heroidas* de Ovidio). Pero, además, se da por descontado –desde una cierta óptica irónica– que esa versión es la auténtica, porque quienes han sufrido la tragedia son quienes pueden contarla mejor.

Estas mujeres desdichadas de Christa Wolf toman la palabra para darnos una versión más auténtica de la leyenda. Así la versión novelesca de *Casandra* se opone a la versión épica de Homero, y la polifónica confesión de *Medea* se contrapone a la leyenda heredada por Eurípides. A la criminal Medea de la saga

antigua, asesina de su hijos y de Glauce y Creonte, se contrapone la imagen de esta mujer valiente, que salvó a Jasón y que en Corinto se mantuvo arrogante e independiente, una inocente y noble Medea que no se empeña demasiado en vengarse de la traición de su esposo, ese Jasón que, a la postre, es solo un pobre hombre, egoista y cobarde, ni siquiera un ambicioso malvado, un falso héroe mucho más inseguro de sí mismo que en la versión trágica de Eurípides. Medea es víctima aquí de la envidia y la xenofobia de otras mujeres y algunos políticos, y de los feroces recelos de la gente que la teme y odia por ser extranjera, orgullosa y distinta. (En las obras de Christa Wolf, como en las recreaciones de otros escritores modernos, es fácil advertir las referencias actuales de sus temas. Si en *Casandra* podemos ver la encarnación de todas las mujeres que pierden las guerras que los hombres insensatamente llevan a cabo, en *Medea* dominan las alusiones a la hostilidad popular contra los emigrantes que han tenido que buscar refugio en otra ciudad, en otro país, un tema candente en nuestros días, y que hoy los alemanes del este sienten en su propia carne muy agudamente).

Esa vuelta a los mitos para reflexionar sobre catástrofes o sucesos de actualidad es truco bien conocido: *Las troyanas* de Eurípides se vuelven a poner en escena en la Primera Guerra Mundial (en versión de F. Werfel) y tras la segunda (en versión de J. P. Sartre), y de nuevo se representa en nuestros días, ahora en recuerdo de los horrores de la guerra de Bosnia y de Sarajevo: las cautivas troyanas simbolizan a las madres y esposas dolientes de todas las contiendas. Los mitos se prestan muy bien a ese reflejarse con variados matices, como en espejos deformantes, en otro tiempo. Ya Eurípides jugaba con ese mismo carácter paradigmático de los mitos en referencia a un amargo presente, cuando ofrecía al público su versión, con una intención crítica evidente, de un patético episodio del legado épico, como el de la conquista de Troya, justo en los años en que Atenas sufría la guerra del Peloponeso. Fue justamente tras la conquista y destrucción de la población de la isla de Melos, un episodio de

muy significativa ferocidad, cuando Eurípides puso en escena sus *Troyanas*. Ignoramos si su *Medea* apuntaba alguna referencia a un episodio cercano, pero sabemos que escandalizó a sus conciudadanos. (Así lo haría la protesta escénica de Medea contra algunos de los prejuicios más arraigados, como el de la superioridad del hombre sobre la mujer y de lo griego sobre lo bárbaro). Ya en Eurípides podemos encontrar, por lo tanto, un antecedente de esa inversión de los valores del mito tradicional, y merece ser visto como un precursor de esa subversión de los valores tan notoria en los textos de Christa Wolf.

Es justamente esa capacidad de ser reinterpretado en sucesivos momentos y bajo una nueva óptica intelectual lo que da al relato mítico su perenne vigencia, en una tradición donde la polifonía –los ecos antiguos y los de sucesivas versiones literarias con sus juegos de referencias mutuas e intertextualidad añadida– da una muy sugerente perspectiva a los temas perdurables de los mitos. De ahí que si, como ha escrito F. Brommer, "cada mito tiene su propia historia", es en esa larga historia de recreaciones e interpretaciones donde se va perfilando y enriqueciendo con nuevos matices su carga semántica. La ironía y la subversión no infrecuentes de sus tesis originales son indicios claros de cómo, a pesar del distanciamiento de la literatura moderna, perviven vivaces los valores simbólicos del antiguo mito. La comparación entre las distintas y refinadas versiones nos hace ver cómo se combinan las intenciones de sus autores y, en algunos casos, la influencia del nuevo contexto histórico, con su peculiar conciencia crítica, colorea vivamente la inagotable humanidad de las figuras del repertorio mítico.

CUARTA PARTE

MITOLOGÍA Y CULTURA

IX
DE LA PROHIBICIÓN A LA RECUPERACIÓN

El cristianismo se impuso, en el siglo IV, como única religión oficial en todo el imperio romano, y quedaron prohibidos por decreto –ya en tiempos de Constantino y definitivamente con Teodosio– todos los cultos y ritos paganos; los templos fueron cerrados y las estatuas destruidas. Pero luego se mantuvo una cierta tolerancia entre la clase más culta con respecto a las historias de los dioses y los héroes, consideradas ficciones literarias, fabulaciones de los poetas antiguos, es decir, relatos maravillosos pero falsos, transmitidos por textos memorables por su fantasía quimérica y pintoresca. La mitología griega, desligada de su originario contexto religioso y ritual, ya sin fervor popular, sobrevivió en los textos literarios y poéticos a la desaparición de la religión en la que se creó y estuvo enraizada, como parte de la prestigiosa herencia cultural, manual de poetas y eruditos. Desgajada pues de las ceremonias religiosas y apartada de los templos, esa mitología conservaba –al menos para las élites más cultas y tolerantes de la era cristiana– un fabuloso encanto, y así se mantuvo la fascinación de su repertorio para uso de los poetas y eruditos. Por tanto, aunque no se admitiera el culto "demoníaco" de los viejos dioses, aunque fueran declarados engañosos e inverosímiles los viejos mitos, derribados los ídolos, cerrados los santuarios y prohibidos los intentos de volver a la antigua piedad, poetas y prosistas podían adornar sus textos con citas de aquellas maravillosas leyendas sobre los frívolos dioses de "los gentiles".

Desde luego, como antes apuntamos, la teoría alegórica y la evemerista venían muy bien para explicar la génesis de los mitos y su extravagante fantasía, y así salvar los textos mitológicos contra las censuras posibles. Los mitos se presentaban como figuraciones fabulosas e increíbles, rodeadas acaso de cierto halo demoníaco, pero ya sin ningún crédito religioso. Frente a los textos cristianos y las leyendas hagiográficas, eran "cuentos de los antiguos", historias curiosas de bello exotismo, inocuas para los creyentes en Cristo, una materia literaria y artística que merecía no perderse.

Tras muchos siglos de nieblas medievales, con el Renacimiento, primero en Italia y luego en toda Europa, en la literatura y las artes plásticas resurgieron con entusiasmo las figuras y los temas más apasionantes de la mitología. Los dioses y los héroes, las bellas diosas y las ágiles ninfas, Atenea y Afrodita y Eros y Hermes (es decir, Minerva, Venus, Cupido, Mercurio) y, en fin, todas las divinidades paganas, volvieron en festivo tropel a airear sus bellas figuras en la poesía y la pintura y escultura, a la vez que en Italia y Europa se releían, se editaban y estudiaban con apasionado fervor los grandes textos clásicos griegos y latinos. Renacían los mitos paganos más clásicos. No es tanto que hubieran sido olvidados del todo por la cultura medieval, sino solo que durante siglos fueron un repertorio reservado a los doctos clérigos que los rememoraban a través de los famosos *auctores*, Ovidio y Virgilio y algunos otros.

La recuperación de la mitología por el humanismo en época renacentista y luego en el periodo barroco es un fenómeno muy significativo para toda la brillante cultura de la época y la posterior. Dioses y héroes resucitaban y un aire pagano alegre y vivaz animaba las representaciones de la antigüedad en las obras de grandes artistas y escritores. Pero, con todo, el fervor artístico renacentista se contentó con esas evocaciones, y no se dedicó a cuestiones y reflexiones novedosas acerca de la función y el sentido de los mitos, ni supuso una resurrección de la

religiosidad pagana. No hubo en esa época ninguna teoría importante acerca de la función original del mito.

LA ILUSTRACIÓN

Aún a lo largo del siglo XVIII el alegorismo y el evemerismo mantienen una vigencia imponente en las explicaciones sobre el origen de los mitos. Sin embargo, se va mostrando en los pensadores más alertados un nuevo sentido crítico e ideológico a medida que se difunden en Europa noticias directas de otras religiones y mitologías. Las exploraciones de diversas partes del mundo –de América, África y Asia– aportan muy curiosas noticias de las diversas religiones y mitologías de otras culturas: unas veces de pueblos considerados jóvenes y primitivos, como los iroqueses y los bantúes; otras de gentes de sabias y refinadas como los chinos o los hindúes, que pueden contar al lado de los mitos de los antiguos egipcios, y también se atiende a los relatos acerca de los cultos y mitologías de pueblos europeos cercanos a los griegos y latinos, como los antiguos celtas y germanos, según testimonios de los viejos historiadores clásicos. Se perfila una perspectiva antropológica comparatista que relaciona todas las diversas mitologías con los mitos clásicos sobre dioses y héroes antiguos. En ese marco amplio los mitos aparecen no ya como una herencia poética singular del mundo grecorromano, sino como un rasgo general de las culturas de muy diversos pueblos. De modo que los pensadores ilustrados se enfrentan a la tarea de explicar la creación y vigencia de tantos mitos en tan diversos contextos. ¿Por qué la humanidad ha necesitado forjar y creer en esas pintorescas mitologías, que, en la perspectiva de un racionalista como Fontenelle, son un cúmulo de “quimeras, sueños y absurdidades”? Los estudios pioneros de la época, mientras subrayan la aparente universalidad de las curiosas creencias míticas, cotejando y analizando las noticias de dioses y mitos de tantos y tantos pueblos, y comparando las

de griegos y romanos con las de los "primitivos", dejan aparte muy cautamente el repertorio religioso cristiano y bíblico, como si los mitos fueran siempre creencias y relatos religiosos de otros, ajenos a la verdadera fe. Así lo hace el citado Fontenelle en su libro sobre el origen de las diversas mitologías (*De l'origine des fables*, 1729).

Para los pensadores racionalistas, los mitos han surgido de la fantasía colectiva desbordada, "infantil" y "perversa", unida a una credulidad ingenua en lo maravilloso y, según algunos, como Voltaire, avivada y sostenida luego por algunos sacerdotes, que fomentaron los cultos de falsos dioses para sacar ganancias de la piadosa farsa. En el siglo de las Luces, el mundo de las mitologías fue visto como un espejismo arcaico, como un amasijo de relatos y creencias salvajes y absurdas, fruto de la ignorancia temerosa y de una imaginación selvática, es decir, como un discurso infantil y quimérico.

A los ojos de estos primeros antropólogos, como el jesuita Lafitau, la religión de los salvajes americanos que él había estudiado era producto de sus sentimientos irracionales y su impotencia ante las fuerzas de la naturaleza. "El fundamento de la religión de los salvajes de América –escribía– es el mismo de los bárbaros que ocuparon Grecia y se expandieron por Asia, el mismo que sirvió luego de fundamento a toda la mitología pagana y a las fábulas de los antiguos". Otro contemporáneo ilustrado, De Brosses, concluía: "Las prácticas semejantes que vemos en siglos y climas alejados tienen una misma causa cuya explicación ha de buscarse en las afecciones de la humanidad: el temor, la admiración, el sentimiento". (Podemos recordar que algunos sofistas antiguos, como Pródico y Demócrito, habían visto ya el origen de la religión en causas psicológicas como la veneración y el temor ante los prodigios de la naturaleza). Y nuestro sabio ilustrado añadía: "La mitología es para los modernos un indescifrable caos o un enigma completamente arbitrario".

A la vez, el ilustrado De Brosses señalaba que en la historia de la humanidad las religiones y creencias habían ido evolucionando desde un estadio primitivo, que él creía encontrar atestiguado en el fetichismo africano, hacia formas religiosas más complejas, como el animismo y el politeísmo y, como etapa final, el monoteísmo. En la etapa más primitiva, marcada por el culto y adoración de los fetiches (ídolos de aureola mágica), todavía no habría una propia mitología, pues esta supone la creencia en seres divinos personales. Y en la etapa final, los mitos de varios dioses se habrían simplificado en la configuración de una divinidad única, un dios más abstracto y menos humano, como el dios bíblico hebreo o el del Corán. El esquema de ese desarrollo tuvo larga resonancia.

LA SIMPATÍA ROMÁNTICA HACIA EL MITO

La interpretación del mito varía, en un sesgo pendular, desde ese menosprecio progresista y positivista al aprecio romántico en el mismo siglo XVIII y en el XIX. En los poetas y pensadores románticos alemanes surge y se expresa una sensibilidad muy distinta con respecto al pasado y al mundo mitológico clásico. Desconfiando de la razón y del materialismo, los románticos consideran los mitos como una forma de poesía que refleja una intuición del sentido de la existencia y la belleza del mundo que la modernidad y el racionalismo positivista quieren ignorar. Se descubre en ellos una nueva simpatía hacia la concepción mítica que animaba el mundo antiguo. Rechazan pues la interpretación alegórica y no menos cualquier evemerismo, y evocan las figuras de los desaparecidos dioses antiguos con una apasionada nostalgia. Con los románticos surge un aprecio singular hacia la veracidad enigmática de los mitos, y de ellos deriva la interpretación de la mitología como lenguaje simbólico.

El contraste entre las dos tendencias señaladas lo resume muy bien L. Duch:

> Durante el siglo XVIII, los prejuicios racionalistas pretendieron vaciar el mito de cualquier contenido humano y, en consecuencia, lo situaron en la proximidad de la irracionalidad y, con frecuencia, del delirio. Con la llegada del Romanticismo, del Romanticismo alemán principalmente, comenzó una profundización decisiva en las investigaciones sobre la mitología. Debemos tener en cuenta que en Alemania, al contrario de lo que sucedió en Francia por ejemplo (y en España), entre clasicismo y romanticismo siempre hubo armonía y compenetración, de tal manera que todos los grandes representantes de la *deutsche Klassik* manifestaron una pasión sincera y no tan solo literaria por el mito griego.

Pero esa nostalgia de los románticos hacia el sentir vital que reflejaba ese lenguaje poético de la mitología antigua quedaba muy contrarrestada por la tendencia general del siglo XIX a ver el pasado lejano como una etapa superada, en la marcha siempre progresiva de la civilización y la historia hacia la razón y la felicidad social. Los grandes avances de las ciencias y las técnicas fundamentaron en esa época la ideología progresista, que se expresaba muy bien en la teoría general de la evolución, ya fuera la de las especies, la sociedad o la razón misma. La evolución significaba siempre un progreso indiscutible. Gracias a la ciencia y a la técnica, en sus variados aspectos, el mundo había realizado enormes avances, lo que en el plano intelectual significaba que las viejas creencias y las ideas antiguas quedaban superadas por la mentalidad moderna, que barría todos los prejuicios de la ignorancia primitiva y las ilusiones falsas de la mentalidad tradicional. No era preciso haber leído a Hegel para adherirse a la creencia en la historia como la marcha de la razón. Bastaba una mirada al panorama de la historia universal, así como un examen crítico de las mejoras sociales y políticas en la Europa del siglo, para confirmar las conquistas de la ilustración y los logros incesantes de la modernidad sobre ese pasado más oscuro, unos logros obtenidos en el progresivo conocimiento y domi-

nio del mundo y de la naturaleza gracias a las ciencias positivas y experimentales y a la ampliación de los horizontes del saber, la difusión crítica y los inventos técnicos.

EL SIGLO XIX: COMPARATISMO Y EVOLUCIONISMO

No vamos a detenernos en señalar cómo el impresionante progreso de las ciencias y las técnicas, y a la vez la ampliación del panorama intelectual y social de mediados y finales del XIX propició un notable cambio en la perspectiva crítica sobre el pasado. La nueva pujanza intelectual, reflejada tanto en el auge de las universidades como en los muchos inventos e investigaciones del cosmos, y en los viajes y relatos de exploradores, en la filosofía y la sociología, tiene un reflejo ejemplar en la cultura de la sociedad europea de la época victoriana, con una confianza ilimitada en el presente iluminado por los nuevos horizontes de las ciencias y los prodigiosos avances de las artes aplicadas, como la mecánica y la ingeniería, la medicina y la química. Así que recordaremos tan solo unos nombres y algunas obras memorables que marcaron la ruta de esa mentalidad progresista, con insistencia en la idea de la evolución.

El comparatismo fue uno de los rasgos característicos de los enfoques de muchas ciencias, prosiguiendo una línea ya indicada, tanto en las ciencias humanas como en las de la naturaleza. Surgen entonces la lingüística comparada, la literatura comparada, el derecho comparado, y la mitología comparada, y al enfoque comparatista se suma la perspectiva evolucionista. La obra del filósofo y sociólogo Auguste Comte obtuvo enorme aceptación con su esquema de la evolución básica de la cultura humana, desde la época de la magia y la religión hasta la culminación en la de la ciencia positiva. Hay que señalar que en 1859 se publica el libro de Darwin *El origen de las especies*, que explica el origen de los actuales seres vivos a partir de la mutación de for-

mas más primitivas, y, en especial, el origen de los humanos a partir de los monos. Tanto el revolucionario libro de Darwin como el de su difusor Ernst Haeckel (*Historia natural de la creación*, de 1868) aportan una teoría muy bien fundamentada que choca con la versión tradicional de la creación y las especies naturales de la Biblia y de Aristóteles. El mundo, según demuestran esos libros, no ha salido perfecto y acabado de las manos de Dios, ni la naturaleza produce sus especies inmutables de acuerdo con un plan fijo, sino que la evolución ha ido dando forma al mundo que conocemos, y del que han desaparecido los monstruos de antaño, como los diplodocus y los saurios gigantescos que algunos paleontólogos recomponen a partir de los huesos y fragmentos sueltos; algunos lingüistas de la época, por su parte, recomponen una lengua desaparecida, el indoeuropeo, a partir de la comparación entre las varias lenguas que surgieron de ella.

En este marco hay que situar la obra del antropólogo y sociólogo E. B. Tylor, *Primitive Culture* (1871), que explicaba mediante un esquema muy claro la evolución general de las creencias religiosas, que progresan desde el animismo al politeísmo y de este al monoteísmo. Tylor, que no era un filólogo, desdeñaba las especulaciones de un Max Müller que derivaba la mitología de un uso confuso de las imágenes del lenguaje, y pensaba que el animismo correspondía a la visión original y más antigua del mundo que aún podía rastrearse en ciertos pueblos salvajes. En su incapacidad para explicarse los fenómenos naturales, los primitivos recurrieron a su fantasía un tanto infantil, y con ella imaginaron, como los niños y los poetas, un mundo animado, del que luego irían surgiendo los diversos dioses. Herbert Spencer, en *The Principles of Sociology* (1876), presentaba una teoría alternativa: lo primero no fue el animismo, sino la creencia en espíritus invisibles, unida a la incapacidad de los salvajes para distinguir entre lo real y lo soñado. Andrew Lang, un gran especialista en folclore y cuentos maravillosos, creía también en esa fantasía mitopoética de los primitivos, creadora de mundos fa-

bulosos. Más tarde el antropólogo L. Lévy-Bruhl intentará analizar esa "mentalidad primitiva" una fantasía disparatada y distinta de la mentalidad moderna, crítica, lógica y realista.

'LA RAMA DORADA'

Entre los herederos de esa teoría de la evolución, que parte de admitir la peculiar fantasía mitopoética primitiva para explicar la presencia universal de los mitos en las más variadas culturas, debemos mencionar la figura de sir James Frazer, que redactó una vasta e influyente compilación mitológica revisando y comparando mitos con un esquema básico de la evolución de la sociedad: iba de la magia a la religión y de la religión a la ciencia, es decir, a la visión lógica y empírica sobre el mundo real; un trayecto, en grandes líneas, claramente afín a las ideas de Comte, Spencer y Tylor. Hay que decir, con todo, que Frazer, clasicista y erudito de Cambridge, se interesaba, más que en el esquema de esa evolución, en la colección y la temática de mitos y rituales, en evocar el mundo fascinante y mágico de los múltiples dioses y las creencias fantásticas.

A diferencia de Tylor, Frazer no veía al salvaje como un pensador menesteroso, sino como a un ser sentimental y emotivo en exceso, dotado de extraordinaria fantasía. *La rama dorada* colecciona y recuenta con excelente estilo los mitos de todos tiempos y países, espigando textos clásicos junto a mitos exóticos, invitando a sus lectores a una excursión fabulosa por el bosque de las mitologías del mundo, en un viaje por los más diversos escenarios de la mitología comparada. El título evoca el ramo sagrado de áureo acebo con el que Eneas penetra en el mundo de los muertos en *La Eneida* de Virgilio. La edición definitiva de *The Golden Bough*, en doce tomos y siete partes, se publicó ya bien entrado el siglo xx, pero en su enfoque refleja la visión ideológica anterior, como ya dijimos. Frazer fue un lector infatigable de una inmensa erudición, muy buen narrador, y

su obra influyó en las de otros literatos británicos, además de despertar la vocación de Bronislaw Malinowski, el antropólogo que luego propondría una nueva y distinta interpretación de la función de los mitos en su contexto original.

X
EL SIGLO XX: 'TOMARSE EL MITO EN SERIO'

La obra de Frazer, un sabio de la sociedad victoriana, puede verse como un final de época, porque en el siglo XX los estudios sobre la mitología, abandonando la falsilla del esquema evolutivo y la mentalidad progresista, van a avanzar con otras ópticas. Me gustaría citar al respecto unas líneas de Jean-Pierre Vernant, que apunta muy bien los motivos de este cambio de perspectivas:

> Es en el tiempo de entre las dos guerras mundiales cuando se transforma el horizonte de los estudios mitológicos y se desarrolla una problemática nueva. Los cambios se operan en direcciones múltiples, con ángulos de vista diferentes, a partir de disciplinas variadas: filosofía del conocimiento, psicología, sociología, etnología, historia de las religiones, lingüística. Pero los investigadores tienen en común el tomar el mito en serio, el aceptarlo como una dimensión irrecusable de la experiencia humana. Se rechaza lo que tenía de estrechamiento limitado el positivismo del siglo precedente, con su confianza ingenua en una evolución de las sociedades progresando desde las tinieblas de la superstición hacia la luz de la razón […] Bajo diversos aspectos se esboza, en esta perspectiva, una rehabilitación del mito. Su 'absurdidad' no es ya denunciada como un escándalo lógico; es sentida como un desafío lanzado a la inteligencia científica que se apresta a recogerlo para com-

> prender eso otro que es el mito e incorporarlo al saber antropológico.

Acaso, como esas líneas sugieren, fue la crisis de la civilización europea tras los desastres de la Gran Guerra lo que propició una nueva mirada y una nueva comprensión con respecto a otras civilizaciones, y hacia esas otras visiones del mundo de los mitos. La quiebra del optimismo racionalista de la llamada *belle époque*, y la desconfianza surgida respecto al progreso que, más allá de sus indiscutibles logros científicos y técnicos, no había sabido evitar la contienda feroz, la más destructiva y mortífera en la historia de la civilizada Europa, abrió los ojos hacia otras propuestas culturales y otros modos de pensar, y reavivó el interés por comprender sin prejuicios racionalistas a los otros, a los "primitivos" y sus distintas visiones del mundo. Puesto que la aguda crisis de los valores morales de la refinada cultura occidental mostraba que sus dogmas y normas no eran de validez universal ni habían abocado a lograr una sociedad sin fisuras, se cuestionó y se relajó la superioridad del racionalismo y su desdén hacia los mitos, creencias y costumbres de las sociedades y mentalidades distintas. Es evidente, por otra parte, que el panorama intelectual de la época, en la Europa de comienzos del siglo, era de una gran riqueza y, por eso mismo, la apertura hacia la apreciación de lo diverso se basaba en un mejor conocimiento del universo. Si bien el positivismo y el evolucionismo habían entrado en una cierta crisis, se abrían caminos nuevos a la investigación en las ciencias sociales, y las llamadas "ciencias del espíritu", sin encorsetarse en el esquema tradicional positivista, y los estudios de sociología, psicología y antropología presentaban entonces notables impulsos renovadores. También se abrían perspectivas originales en otras disciplinas más clásicas como la filosofía, la lingüística, la antropología, la psicología, la historiografía y la filología clásica. Estas tendencias y métodos interpretativos nuevos apuntan enfoques muy diversos al enfrentarse con los mitos, con una honda renovación desde sus peculiares puntos de observación, pero, como apunta J. P. Ver-

nant, comparten el rasgo común de "tomarse el mito en serio", abandonando sus anteriores prejuicios.

No es fácil resumir los variados enfoques y las nuevas teorías sobre los mitos. Así que voy a intentar dar una idea del panorama señalando las líneas que me parecen más relevantes de esa hermenéutica y citando algunos libros y autores de indiscutible influencia. Propongo, para ordenar esta perspectiva, agruparlos según los enfoques metódicos un tanto generales en: simbolistas, funcionalistas y estructuralistas.

1. EL SIMBOLISMO

Los primeros son los estudiosos que ven y analizan los mitos como relatos de gran contenido imaginativo, que expresan su intuición del mundo y de la vida humana en un lenguaje distinto del de la lógica, pródigo en imágenes y de una extraordinaria riqueza simbólica. En su atención a los símbolos pueden percibirse ecos de la teoría hermenéutica que, con una cierta nostalgia, habían defendido algunos pensadores y poetas románticos. Según esta, los mitos reflejan una visión del mundo y de la vida con una mentalidad distinta de la del hombre moderno y científico, ingenua y poética, lo que no quiere decir que esa concepción imaginativa fuera falsa o infantil, por más que "primitiva y salvaje", sino que expresa una apreciación del mundo y de la existencia menos abstracta y materialista que la visión "realista" moderna. La mitología puede así descubrir o poner en evidencia aspectos de la condición humana y del trasfondo cósmico que al individuo moderno, con su racionalismo prosaico y positivista, le pasan inadvertidos. En los relatos míticos estaría acaso latente una sabiduría cifrada en un lenguaje propio, cuyas claves o códigos deben interpretarse atendiendo a ese simbolismo.

Desde el campo de la filosofía, ese enfoque está bien representado por el libro *El mito del Estado,* de Ernst Cassirer, tomo

segundo de su amplia obra *Filosofía de las formas simbólicas,* de 1923. La mitología, según él, no ve el mundo con el distanciamiento objetivo de los modernos, sino de un modo "simpatético", puesto que el primitivo lo percibe sintiéndose inmerso en esa naturaleza viva. No es que el primitivo sea un ser infantil e incapaz de observar los detalles empíricos de la realidad, sino que se siente parte de ese entorno vital con una "solidaridad fundamental" que lo impulsa a sentir la naturaleza como humanizada. De ahí surge esa visión impregnada de misterio y vivaz imaginación, propensa a la magia y la creencia en fuerzas misteriosas que la animan.

Por otro lado, también desde el ámbito de la psicología se insiste en el interés de los mitos, que, como los sueños, guardan mensajes sobre el alma y el destino que un buen psicoanalista puede rastrear y descifrar. En la fantasía de los mitos late y pervive una fuente de saber profundo sobre la vida humana, y es todo un reto intelectual ese desciframiento. Aquí marca toda una época la enseñanza del padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, el primero en relacionar, mediante el psicoanálisis, mito y sueño, con su teoría sobre el subconsciente y la represión de los deseos infantiles, y su interpretación del "complejo de Edipo", expuesta ya en su célebre obra *La interpretación de los sueños* (1900), y repetida y ampliada en textos posteriores como *Totem y tabú*. Freud relacionó sueños y mitos griegos, dando protagonismo al "mito de Edipo". Luego otros mitos griegos han dado nombre a otros complejos: el de Electra, el de Medea, el de Narciso, etcétera, y los discípulos de Freud ofrecieron múltiples variantes sobre sus tesis.

Así que la teoría psicoanalítica sobre la relación entre sueños y mitos y subconsciente se vio reinterpretada y más desarrollada en las obras heterodoxas de Carl Gustav Jung y pensadores como Karl Kerényi, Otto Rank, y el más difuso y literario Joseph Campbell.

Es, sin duda, Jung el más destacado representante de la teoría que interpreta los motivos de los sueños como restos de antiguos mitos conservados en el fondo del alma. En esos análisis de los sueños de muy variados pacientes Jung descubrió imágenes que parecían calcadas de las de antiguos mitos, concordancias de motivos míticos que se reiteran en numerosas mitologías, es decir, un conjunto de temas mitológicos, imágenes y representaciones simbólicas que evocaban los relatos de muy diversas tradiciones. Esos reflejos no se pueden explicar como ecos de una influencia cultural directa, porque estaban en el subconsciente de personas que ignoraban esos textos antiguos y no podían haberlos recibido desde fuera; los motivos míticos nacían de sus sueños profundos. De ahí deduce Jung la universalidad de esos símbolos, que denominó "arquetipos", fantasmas latentes en el alma de los individuos, como huellas de una herencia mítica, no de un origen individual, sino de lo que él denomina "el inconsciente colectivo". Esos productos arquetípicos no se presentan en los sueños como grandes narraciones, sino como temas míticos, ecos y "motivos", albergados en el fondo inconsciente. Jung no cree, pues, que se trate de productos de la fantasía individual ni de traumas infantiles, sino de símbolos y "mitologemas" guardados en el subconsciente, en ese trasfondo mítico que constituye una parte fundamental de la estructura psíquica.

Jung y su colaborador K. Kerényi, de acuerdo con esa teoría, han analizado los recurrentes motivos oníricos, esos "mitologemas" que se encuentran en las tramas de famosos mitos, tomando casi siempre como referencia clásica los mitos griegos, pero colacionando a veces los relatos míticos de otras culturas.

A este respecto es bastante ejemplar, y muy atractivo, el estudio comparatista de Joseph Campbell *El héroe de las mil caras* (el mejor de los libros de este prolífico autor), que analiza las secuencias típicas en los relatos de la vida y trayectoria del héroe contrastando muy diversas mitologías. Ese examen nos descu-

bre en esquema claro una estructura arquetípica en la existencia de los héroes, pautada por una secuencia de motivos típicos (el niño abandonado y criado por un animal, las primeras proezas, el ayudante mágico, el viaje esforzado, la lucha con el monstruo, etcétera). De modo parecido a como lo hizo Vladimir Propp en su análisis formal de los cuentos maravillosos rusos, ese análisis revela un entramado simbólico casi universal de la morfología de estos relatos, con muy buenos ejemplos. Entre los muchos libros de Campbell merece destacarse también el dedicado a los grandes temas de la literatura universal: *Las máscaras de dios.*

Interesante, en la misma línea, es el intento de Paul Diel, un psicoanalista menor, pero metódico, de leer en clave del simbolismo psicológico las historias de los grandes héroes griegos en su libro *El simbolismo en la mitología griega*.

2. EL FUNCIONALISMO

En evidente oposición a la interpretación simbolista, la antropología intenta proponer una nueva explicación del sentido de la mitología. El sentido de los mitos, según esta perspectiva, no está en su simbolismo poético o psíquico, sino en su función social auténtica, que debe analizarse viendo cómo surgen y se usan los mitos en las sociedades primitivas, allí donde los mitos funcionan con vida auténtica.

Bronislaw Malinowski, que había sido lector entusiasta de Frazer, no fue como él un académico encerrado en infinitas bibliotecas, sino un antropólogo en tierras lejanas. Tras convivir algunos años con los indígenas de las islas Trobriand, en la lejana Oceanía, escribió muchos libros amenos y atractivos, basados en su experiencia de antropólogo de campo. Así, subrayó la función de los mitos en las sociedades primitivas, insistiendo en su papel en la vida de la colectividad que cree en ellos y los usa para regir su comportamiento cotidiano. Desdeñaba las teorías

de esos mitólogos que disertaban a partir de lecturas de textos antiguos y desde una cómoda biblioteca, sin conocer de cerca a los "hacedores de mitos", como hacían Frazer y tantos filólogos clásicos. Según él, para entender el sentido de los mitos había que convivir con las gentes que aún mantenían una mitología viva. Solo en ese marco, entre los "salvajes" y "primitivos", podía un antropólogo captar la función real de la mitología en acción.

Los auténticos mitos –a diferencia de los cuentos maravillosos y otras curiosas narraciones de diversión ocasional– no tratan pues de ofrecer una explicación cósmica, ni venían a satisfacer la curiosidad, el asombro o el temor del primitivo ante el entorno natural, sino que fundamentan y justifican las normas por las que se rige la comunidad. Esos relatos sobre los orígenes y los modelos de tiempos pasados fortalecen la tradición que justifica unas costumbres y reglas que perviven mediante su rememoración y recuerdo. "El mito es una resurrección en la narración de aquello que fue una realidad primordial que se narra para satisfacer profundas necesidades religiosas, anhelos sociales, reivindicaciones, e incluso requerimientos prácticos". "La función del mito consiste en fortalecer la tradición y dotarla de un valor y un prestigio aún mayores al referirla a la realidad de tiempos pasados, en los que era más elevada, mejor y más sobrenatural". "Tal como existe en una comunidad salvaje, en su vívida forma primitiva, el mito no es solo una narración que se cuenta, sino una realidad que se vive". "El mito es un ingrediente vital de la civilización humana, no un cuento ocioso, sino una fuerza laboriosa y activa; no una explicación intelectual ni una imaginería del arte, sino una carta pragmática de validez de la fe y la sabiduría moral primitiva". La función de la mitología no es etiológica ni teórica, pues no viene a dar razón de las cosas y causas, sino que resulta pragmática y de continua aplicación en el contexto en el que actúa.

La influencia de Malinowski, en la tradición de la antropología social británica, ha sido decisiva. Y, gracias en gran parte a su ágil estilo narrativo, pero no solo por eso, sus ideas y relatos de viajes lograron extraordinaria difusión y muy numerosos lectores. Pero, frente a su énfasis exclusivo en la vigencia del mito en la sociedad primitiva, conviene anotar que, por el contrario, otros estudiosos que centraron su interpretación en el simbolismo no dejaron de lado la función social de los mitos, e incluso insistieron en ella y en su derivación moderna como arma política. Así lo hizo E. Cassirer en su espléndido libro sobre *El mito del Estado* (1949, nótese la fecha), donde afirma: "Lo que deseamos saber no es la mera substancia del mito, sino más bien su función en la vida social y cultural del ser humano", y dedica un último capítulo, con amplias citas de Malinowski, a "los mitos políticos modernos".

3. EL ESTRUCTURALISMO

Un nuevo método de análisis de los mitos surgido a mediados del siglo xx bajo la influencia de la lingüística estructural que había originado la decisiva obra de Ferdinand de Saussure. También en este caso es fácil señalar la magistral repercusión de la obra del gran antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, que aplica al estudio de los mitos un método analítico muy inspirado por la idea estructuralista. Si los simbolistas se fijaban en los motivos y la morfología de los mitos, y los funcionalistas resaltaban su aplicación práctica al contexto social y cultural en que funcionaban, los estructuralistas buscan el significado profundo de los relatos míticos en el análisis interno de esos mismos relatos. Analizan sobre todo, pues, la sintaxis y la semántica de la narración misma, considerando que la mitología es un sistema semiológico, con una lógica propia. Atienden al análisis del texto y lo que este que nos dice en su combinación de oposiciones y relaciones, en esa especie de gramática profunda de

los mitos. En ese análisis destacan los elementos básicos de la narración, las frases o secuencias narrativas mínimas que Lévi-Strauss denomina "mitemas" (un término que surge por paralelismo con los "fonemas" y "morfemas" de la lingüística estructural), y la relación de estos entre sí para hallar el significado de esos relatos, como lo harían con cualquier otro lenguaje. En sus libros *El totemismo en la actualidad* y *El pensamiento salvaje* (ambos de 1962), el antropólogo francés expone sus ideas sobe la significación de los mitos y su lenguaje propio, oponiéndose tanto a las teorías de la mentalidad primitiva, infantil o mágica, como al funcionalismo que pasa por alto la concepción del mundo expresada en el lenguaje del mito. En los cuatro tomos de sus *Mitológicas* (1964-1971) analiza numerosos mitos americanos, como ya había hecho, de modo programático, con el mito de Edipo (en su *Antropología estructural*, de 1958). Pero, pese a su notable y criticable formalismo, C. Lévi-Strauss no olvida las enseñanzas de la sociología francesa, y no oculta a la postre las referencias a las sociedades que se reflejan en esos mismos mitos.

La larga influencia del método y las ideas estructuralistas se deja ver muy claramente en los filólogos e historiadores del mundo clásico de la llamada "Escuela de París", dirigida por Jean-Pierre Vernant e integrada por Marcel Detienne, Pierre-Vidal Naquet, Nicole Loraux, Claude Calame y otros helenistas que han sabido combinar la interpretación estructural con una atención muy precisa a los contextos históricos de los mitos griegos. Estudios como los de Vernant sobre el mito de Prometeo, o los de Detienne sobre el de Adonis, son ejemplos muy claros de esa hermenéutica que añade al preciso análisis textual de los relatos una pericia filológica y arqueológica admirable. Mientras que Lévi-Strauss analiza mitos de sociedades salvajes, lejos de un estadio cultural avanzado, estos estudios sobre mitos griegos, es decir, tramas mitológicas de una cultura muy compleja y que ya los transmite por escrito, requieren una perspectiva metódica que va más allá de la mirada antropológi-

ca escueta. Y, por otra parte, no pueden olvidar el papel de los mitos dentro de la religión y la política de la época.

CONCLUSIÓN

En fin, lo que define al mito siempre es ser un relato tradicional y, más allá de su expresión formal, su mensaje ejemplar, que queda fijado en la memoria colectiva. Lo que identifica el "mitismo", por usar otro término de Lévi-Strauss, es el trazo esencial de ser un relato "memorable y socialmente interesante". En cierto modo, podríamos decir, cabe abordar los mitos desde las perspectivas diversas de simbolismo, funcionalismo y estructuralismo, pero ninguna de ellas agota su significado, como ha sugerido G. S. Kirk, en su ameno y ecléctico libro *El mito. Su significado y función en las culturas antiguas.*

Para resumir, me gustaría recordar el claro comentario de J. P. Vernant sobre los diversos métodos de interpretación y lo que aporta el enfoque estructuralista:

> Funcionalismo y simbolismo aparecen, en su oposición, como el envés y el derecho de un mismo cuadro: cada uno oculta e ignora lo que el otro reconoce y percibe. Los simbolistas se interesan por el mito en su forma peculiar de relato, pero sin aclararlo por su contexto cultural; trabajando sobre el objeto mismo, sobre el texto en cuanto tal, no buscan, sin embargo, el sistema, sino los elementos aislados del vocabulario. Los funcionalistas están desde luego en busca del sistema que confiere al mito su inteligibilidad, pero en lugar de buscarlo en el texto, en su organización aparente u oculta, es decir, en el objeto, lo sitúan más allá, en los contextos socioculturales en que aparecen los relatos, es decir, en las modalidades de inserción del mito en el seno de la vida social. El mito pierde así en ellos su especificidad y sus valores de significación: no dice otra cosa

> sino la vida social misma, y no tendría por consecuencia nada que decir, sino que, como todos los otros elementos del sistema social, permite a la vida del grupo que funcione.

Junto con la indagación en esa significación preterida y su expresión en una historia ejemplar, el análisis estructural nos propone una lectura de los relatos míticos no en su superficie pintoresca, ni glosando por suelto sus motivos más o menos tópicos, sino atendiendo a su arquitectura narrativa, sacando a luz el sentido latente del texto, en la organización interna de sus mitemas y mitologemas.

XI
OTRAS PERSPECTIVAS SOBRE EL MITO

Al señalar esas tres tendencias en la interpretación moderna de la mitología del capítulo anterior, tan solo pretendo presentar en un breve y escueto esquema las orientaciones básicas de estos estudios. Pero conviene también recordar los nombres propios de algunos estudiosos de fuerte impronta personal y de extensa, influyente y controvertida obra y a los que ya se ha presentado brevemente en las páginas iniciales de esta obra.

MIRCEA ELIADE

El primero de ellos es el rumano Mircea Eliade, autor de numerosos libros que lograron una enorme difusión. Sus ideas principales sobre el papel del mito en la cultura y la existencia humana marcaron la reflexión sobre la mitología de muchos lectores, en los últimos decenios del siglo xx. Eliade fue un buen conocedor de varias religiones, y su obra más extensa y perdurable es justamente su *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, ampliación de su anterior *Tratado de historia de las religiones*. Como historiador de las religiones, Eliade es un estudioso comparatista de panorámica muy abierta y estilo claro. En cuanto a sus ideas sobre el mito y los ritos, podríamos colocarlo en la línea de los simbolistas tardíos, bastante influido por los románticos alemanes, pero con un acento religioso y filosófico propio. Eliade es no solo un historiador, sino un guía hacia el mundo de las religiones.

Dos tesis fundamentales recorren la producción de Eliade: la oposición en la existencia humana de lo religioso y lo profano, y la revelación y expresión de lo divino a través del mito y el rito. El mito ilumina la condición del ser humano, en esencia un *homo symbolicus*, que a través de los símbolos experimenta su trascendencia espiritual y llega a vislumbrar el cosmos sagrado, más allá de su contingencia histórica, y tal vez pueda mitigar o calmar así su angustia terrena y su "nostalgia del paraíso". Eliade da un sentido muy fuerte al término "mito": "El mito narra una historia sagrada; narra un acontecimiento que tuvo lugar en un tiempo primordial". En él se descubre un cosmos sagrado surgido del caos, y su evocación conduce al mundo real, eterno, auténtico. Al tiempo de la historia, al "terror de la historia", que en su marcha lineal anula el sentido de nuestra efímera vida, se contrapone el tiempo del mito, ese *illud tempus*, de cíclico retorno, ámbito sagrado de los orígenes, que revela lo sagrado y promete eternidad. Ese énfasis religioso en el mito primordial no hace justicia a la riqueza de las mitologías y, desde luego, apela a una extraña religiosidad, por encima de las religiones dogmáticas.

Tal vez este breve apunte no hace justicia a los sugerentes ensayos de Eliade, un escritor de enorme cultura religiosa, que retoma ecos de Platón, Nietzsche y Jung y del mundo religioso oriental, que él conocía muy bien. Sus títulos hablan por sí mismos: *Mito y realidad; Lo sagrado y lo profano; Imágenes y símbolos; El mito del eterno retorno; La prueba del laberinto,* etc.

BRONISLAW MALINOWSKI

Malinowski, como vimos en el capítulo anterior hablando del funcionalismo, despreciaba los estudios sobre mitos antiguos hechos por filólogos o historiadores que no habían podido observar el funcionamiento de los mitos en una sociedad salvaje, y que los conocían solo a través de textos, sin frecuen-

tar nunca a “los hacedores del mito”. Quienes “limitaban el estudio de los mitos al mero examen de textos antiguos” solo sabían de mitos disecados por la literatura y se les escapaba su papel en las sociedades en la que los mitos ordenaban y regían la vida cotidiana. Olvidaban que: “Del mismo modo que nuestra historia sagrada está viva en el ritual y en nuestra moral, gobierna nuestra fe y controla nuestra conducta, del mismo modo funciona, para el salvaje, su mito”.

Esa crítica, de todos modos, parece demasiado categórica, puesto que, aun reconociendo que los mitos no tienen en sociedades ya históricas, como la griega, el papel fundamental que pueden tener en otras más primitivas o salvajes, porque ya existen otras instituciones que ordenan y rigen la convivencia social, son muchos los estudiosos que han relacionado la función social de los mitos con el culto y la religión antigua. Es decir, han estudiado los mitos junto a los ritos señalando la conexión de unos y otros, evocando los rituales religiosos de la Grecia más antigua. Si bien la llamada “teoría del mito y ritual” actual, representada por autores como C. Kluck-hohn, J. Fontenrose, T. Gaster y, de modo más amplio y erudito, Walter Burkert, recoge observaciones de Malinowski y la antropología, es justo reconocer que ya algunos helenistas de la “Escuela de Cambridge”, como J. Harrison, F. Cornford, y G. Murray, en la primera mitad del siglo xx, relacionaron mitos y ritos griegos con gran claridad.

La teoría ofrece variantes: unos estudiosos opinan que mito y rito son dos caras simultáneas de un mismo fenómeno religioso; algunos que el rito precede al mito (que lo explica), y otros que el mito existe antes del acto ceremonial que lo escenifica. Pero no vamos a detenernos ahora en tales precisiones. En todo caso, conviene señalar que, frente al paralelismo ocasional de mito y ritual en algunas fiestas y ceremonias, en muchos casos hay divergencias muy notorias. Es decir, conocemos muchos ritos sin mito, y muchísimos mitos sin visible reflejo ri-

tual. Por lo demás, nuestra opinión es que, en general, el mito precede al rito, como ya señaló y comentó muy bien W. F. Otto, uno de los grandes estudiosos de la mitología griega. El rito, por otra parte, ligado a la fiesta colectiva en muchos casos, es por esencia repetitivo y mantiene una singular rigidez formal. (Por poner un ejemplo cercano, la narración evangélica de la pasión y muerte de Cristo es anterior a la escenificación ritual de la semana santa. Pero el rito, como en este caso, rememora el mensaje con un ceremonial fijado para siempre y en el ámbito de la fiesta sagrada, evoca año tras año el *illud tempus* mítico).

HANS BLUMENBERG

En mi opinión, la reflexión filosófica más importante en los últimos decenios es la del alemán Hans Blumenberg (1920-1996), en su *Arbeit am Mythos* (*Trabajo sobre el mito*, 1979), al que ya me he referido en algún pasaje anterior.

Resumo con mucha brevedad sus tesis fundamentales.

Tanto el *mythos* como el *logos* responden a un mismo afán humano: la necesidad de dotar de sentido al mundo que nos rodea, y en esa búsqueda de significación la mitología precede a la lógica racional. Frente al absolutismo de la realidad que lo rodea y amenaza, el ser humano busca una “significatividad” que lo conforte, y de ahí surge ese mundo narrativo, es decir, simbólico, de los mitos (de los dioses, el más allá, etcétera). No hay, pues, una oposición total entre *mythos* y *logos;* ya el mito es “ilustración”, y ya el mito nos habla de un sentido final de la existencia humana, en su lenguaje simbólico. La mitología y la ciencia usan caminos distintos para explicar el mundo y la condición humana.

Por otra parte, como sugiere el título del libro, los mitos, cuando se enmarcan en una cultura como la griega y su continuación europea, van cobrando nuevos matices y dan respuestas nuevas a las inquietudes de la sociedad a lo largo de la histo-

ria, precediendo a las explicaciones de la filosofía y las ciencias. Como claro ejemplo de esa elaboración mítica, Blumenberg analiza todas las versiones del mito de Prometeo en su tradición literaria y filosófica, desde los textos griegos más antiguos hasta los de la época romántica y la modernidad, con gran agudeza filológica.

En una línea parecida a las reflexiones de Blumenberg, en su revalorización del pensamiento mítico, e incluso del politeísmo en su riqueza expresiva, debemos citar los trabajos importantes de otros filósofos y teólogos alemanes contemporáneos, como Odo Marquard, Kurt Hübner y Wolfhart Pannenberg. Aunque no podemos detenernos en precisar sus divergentes teorías sobre la mitología y su función cultural,[4] podríamos señalar que coinciden, *grosso modo*, en considerar que *mythos* y *logos* son recursos distintos, pero complementarios del espíritu humano –de su imaginación y razón y lenguaje– para comprender la realidad y dar sentido a la existencia. Más allá, pues, de la oposición entre mito y razón, el ser humano se ha servido de uno y otro para construirse su lugar en el mundo. Hübner dice, recordando a Blumenberg, que no solo debemos hablar del "trabajo en el mito" *(Arbeit am Mythos),* sino del "trabajo del mito" *(Arbeit des Mythos),* y opina que en la filosofía griega "el mito no fue nunca del todo superado", recordando al Platón inventor de mitos y la renovada mitología en la herencia cristiana, y en toda la larga tradición poética y romántica.

En esta tendencia a la rehabilitación del mito junto al *logos* debemos situar la extensa obra filosófica y antropológica de nuestro compatriota Lluís Duch, quien ha desarrollado una teoría propia, muy influida por estos modernos pensadores alemanes, pero de personal agudeza crítica, sobre la necesidad de conjugar esos dos modos de entender el mundo y la existencia humana. "Resulta tan irreal y peligroso el *mythos* sin referencia al *logos* como el *logos* sin ninguna alusión al *mythos*". De ahí su propuesta de trabar una explicación *logomítica*, una hermenéuti-

ca combinada y profunda de ambos principios del conocimiento, capaz de ofrecer con perspectiva histórica una respuesta ilustrada a la conflictiva y dinámica relación de dos principios, que, según su criterio, no se oponen, sino que se complementan, como modos expresivos diversos, pero con un mismo fin. Esa arriesgada apuesta de combinarlos en una hermenéutica solidaria que denomina logomítica es la conclusión de su admirable *Mito, interpretación y cultura.*

CRÍTICOS LITERARIOS. TRES APUNTES

Como el lector habrá visto, en las teorías recién mencionadas el término "mito" se toma en su sentido más preciso, que resulta esencial en su contraste con el *logos*. Pero, como ya señalamos al comienzo, caben otros usos con significación más laxa, ampliada y menos estricta, y eso puede notarse en algunos ensayos literarios más que filosóficos, como también en los usos periodísticos o en el habla coloquial. Valgan como ejemplo tres estudios de mitología en un sentido amplio, en tres libros que solo tienen en común cierta originalidad en su planteamiento crítico y su resonancia en el panorama intelectual y cultural del último tercio del siglo xx. Son los libros de Northrop Frye, Roland Barthes y Gilbert Durand, que recordaré de forma muy resumida, como breve homenaje. Hay en sus enfoques reflejos de las tendencias hermenéuticas ya indicadas: simbolismo, funcionalismo y estructuralismo, combinados con un cierto eclecticismo en una nueva perspectiva crítica.

El libro del canadiense Frye, un maestro de la crítica literaria, experto en la Biblia y en mitologías antiguas, se sirve del término "mito" para designar el esquema básico de la estructura literaria analizada que subyace en obras diversas, y señala cuatro esquemas míticos esenciales, que luego ordena con los nombres de las estaciones del año: la Comedia corresponde a la Primavera, la Novela al Verano, la Tragedia al Otoño, y la Ironía y

la Sátira al Invierno. (Realmente es un proyecto de teoría crítica ingenioso, muy agudamente expuesto, pero demasiado artificial, a mi entender). Los "mitos" viene a ser esquemas subyacentes. Como se ve, hay ahí ciertos ecos del estructuralismo y del simbolismo, pero al servicio de una ordenación literaria personal. Su *Anatomía de la crítica* (*Anatomy of Criticism*, 1957) obtuvo largos ecos en su momento; hoy está bastante olvidada.

Roland Barthes expuso sus ideas sobre la mitología en el famoso "El mito hoy" ("Le mythe, aujourd'hui") recogido en su *Mythologies* (1957). Desde su perspectiva semiológica, Barthes entiende el mito como un sistema de lengua secundario, en el que sobre la denotación precisa de las palabras se impone la connotación afectiva (algo así como un énfasis emotivo y una imagen impresionista). Barthes entiende su análisis semiológico de los mitos ("mitos de hoy" de la prensa y la propaganda, en el sentido derivado y popular que ya hemos advertido) como crítica de la ideología, como denuncia de una sobrecarga irracional con la que los medios masivos mitifican sus noticias al difundir esas estampas y figuras aumentadas. "El mito no se define por el objeto del mensaje, sino por la manera como lo profiere". "El mito es una forma de contar" *("Le mythe est une parole")* que proyecta los hechos narrados a una esfera significativa que falsifica la versión escueta y fría de los datos.

Gilbert Durand inauguró con su estudio *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (1969) un método de análisis literario, de amplia repercusión entre los críticos franceses, rebautizado luego con los nombres de "mitocrítica "y "mitoanálisis". Muy influido por su maestro, el psicólogo Gaston Bachelard, por los estructuralistas y por los antropólogos y los textos junguianos, como se advierte ya en su mismo título, el libro propone avanzar en el análisis a fondo de las estructuras y los motivos singulares de las textos literarios (sean antiguos o modernos, de cualquier género y literatura), espigando e identificando en ellos los ecos o reflejos de los mi-

tos. Identificando las imágenes recurrentes y los motivos arquetípicos, el avezado lector crítico penetra así, mediante el rastreo de los temas mitológicos, en el significado de las obras literarias atendiendo a la psicología profunda y yendo mucho más allá de lo que percibe la historia literaria y la crítica positivista en su comentario habitual.

MITOS POLÍTICOS. MITOS LITERARIOS

Tal vez parecería más correcto hablar aquí no tanto de "mitos políticos" como de la utilización política de los mitos, es decir, de la manipulación de motivos míticos convertidos en creencias de masas en la propaganda de diversas ideologías políticas, de derechas o de izquierdas. Pero usaré el término de "mitos políticos" para simplificar.

Si bien ya en la antigua Grecia podemos encontrar algún ejemplo de politización de los mitos puestos al servicio de una determinada *polis*, como fue el caso con el de Teseo, idealizado como el héroe vencedor de monstruos y acogedor monarca de una Atenas de ansias imperiales, podemos decir que el uso más impactante de mitos de una fuerte carga de ideología política resulta sobre todo un fenómeno moderno, en cuanto que viene sustentado y potenciado por los medios de comunicación de masas. Es cierto que también los mitos religiosos pueden servir, y de hecho así se han utilizado a lo largo de la historia, como instrumento de dominación y de conquista y mantenimiento del poder, desde luego. Pero la producción de mitos políticos de enorme impacto está ligado a su difusión y rápida propaganda en una sociedad de masas. Tanto Marshall McLuhan como Roland Barthes, con enfoques muy distintos, han señalado la decisiva importancia que tienen los medios de difusión del mensaje en la resonancia del mismo. La propaganda ideológica encuentra en el mito –con sus imágenes emotivas y símbo-

los concomitantes– un instrumento muy eficaz para la agitación y la imposición de sus tesis.

El componente afectivo de los mitos, ese impulso irracional y seductor de sus señuelos simbólicos, con promesas más o menos utópicas, logra efectos fascinantes. Como sucede con los mitos religiosos, atraen creyentes y suscitan la repulsa y crítica de los escépticos. Verdad para unos, mentira para otros, funcionan hasta que fracasan. En la historia reciente, tanto el fascismo como el marxismo han creado sus propios mitos, y los han escenificado espectacularmente con sus ritos de propaganda. Ya E. Cassirer, en *El mito del Estado*, analizó ejemplarmente el caso del mito político practicado por el régimen nazi, contemplado desde su ocaso trágico.

La producción de mitos (*mythmaking* o "mitificación") se ha mostrado rentable una y otra vez, en las "estrategias de la persuasión" de la política moderna.[5] Inventados o resucitados, los mitos se deslizan en la propaganda política, ya sea fascista, comunista o nacionalista. Sus lemas, imágenes, iconos, van y vuelven con variados disfraces, diseñados para la propaganda masiva. También, por otra parte, breves símbolos y chispas mitológicas –en imágenes sueltas y alusiones, chispas de la antigua hoguera– en numerosos señuelos de la publicidad comercial. Con un colorido que no tiene la presentación realista y pragmática, perviven sugerencias y señuelos del imaginario mitológico, como perviven en la nomenclatura cotidiana nombres y emblemas de tantas figuras míticas.

De todos modos, es evidente que esa utilización de los mitos al servicio de una ideología política es un tema demasiado importante para despacharlo aquí en pocas líneas. Si bien, como decimos, la propaganda mítica cobra muy especial relieve en tiempos modernos, está claro que sus precedentes son muy antiguos. Y cuenta con ejemplos muy ilustres. Ya en el proyecto utópico de su ideal *República*, Platón elabora mitos con una clara intención política. Más tarde, *La Eneida* de Virgilio reconfi-

gura la figura mítica del troyano Eneas como fundador de la grandeza de Roma, según designio divino, por encargo del futuro emperador Augusto. Y, por poner otro gran ejemplo, la *Historia Regum Britanniae* –cuyo héroe más notorio es el fabuloso rey Arturo, con la Tabla Redonda y la corte caballeresca del mítico Camelot– es una narración mitológica escrita por el docto Geoffrey de Monmouth al servicio de la propaganda de la joven monarquía de los Plantagenet. Ciertamente, desde las fantasías de tan espléndidos textos a un libro como el del ideólogo nazi Alfred Rosenberg, *Der Mythus des 20. Jahrhunderts* (1930) hay un gran trecho. Pero coinciden en su intención de presentar un mudo mítico que parece atractivo y, de algún modo, ejemplar.

No estoy seguro de que todos los mitos políticos sean "reaccionarios", como escribió Furio Jesi, aunque es probable que lo sean la mayoría. En todo caso, todos apelan a sentimientos e ilusiones, como ya había observado y analizado E. Cassirer. Pero dejo ya estos breves apuntes, ya que no puedo ni pretendo entrar a discutir este tema con la amplitud y seriedad que requiere.[6]

MITOS DEL INDIVIDUALISMO MODERNO. FIGURAS MÍTICAS DE LA LITERATURA MODERNA

También la modernidad crea sus mitos literarios, y sus héroes de ficción que la tradición prestigia y rememora. No son mitos tan venerables como los religiosos, no se visten de "historias sagradas de la tribu", desde luego, y no surgen de la tradición oral, sino de la pluma de algún gran escritor. Aunque lo que certifica y avala su carácter mítico es su arraigo y pervivencia en la memoria colectiva. Como no sé si estos relatos se ajustan del todo a la definición que propuse muchas páginas antes, daré la que ofrecía Ian Watt en su *Myths of Modern Individualism*

(1996): "Mito es un relato tradicional que es conocido con una amplitud excepcional a través de una cultura, que es aceptado como una creencia histórica o casi histórica y que incorpora o simboliza algunos de los valores básicos de una sociedad".

En este admirable y muy meditado libro, Watt presenta y analiza tres famosos ejemplos de "mitos individualistas y modernos": Fausto, Don Juan y Robinson Crusoe. Los mitos reciben el nombre de sus protagonistas, muy justamente porque son ellos los que son recordados como "héroes", paradigmas más novelescos que épicos de la modernidad. Representan aspectos singulares de la condición humana, figuras que, a partir de su creación en una época histórica que alcanza en ellos un fascinante reflejo, han quedado de modo perdurable en el imaginario colectivo, con sus rasgos singulares. Como los héroes míticos "clásicos", es decir, los del legado antiguo, también ellos se prestan a relecturas. Son diversos los textos sobre Don Juan, como los que hay sobre Edipo. También esas sucesivas relecturas enriquecen el mito con nuevos matices.

Uno siente la tentación de alargar esa lista de "mitos modernos", incluyendo a personajes quizá más triviales, pero igualmente memorables –incluso surgidos no de la gran literatura, sino de una literatura de consumo, como la del cómic–, con figuras como Carmen, Frankenstein, Tarzán, Superman y algún otro. Son héroes, en efecto, que nada tienen que ver con los dioses antiguos, ni con la religión, y solo de modo indirecto con la ideología política (aunque unos sean más reaccionarios y otros más subversivos). En todo caso, han venido a aumentar la lista de personajes del imaginario mítico. La bibliografía sobre ellos es infinita, por lo que me limitaré a mencionar aquí el texto muy conocido y representativo de I. Watt.[7]

Un capítulo aparte merecería la invención no ya de un personaje, sino de una mitología de múltiples figuras y episodios, como la creada por J. R. R. Tolkien (con *El Hobbit* y *El Señor de los Anillos*). Ciertamente podemos señalar precedentes de esta mi-

tología literaria, fabricada en novelas del siglo xx, que alberga todo un singular universo mítico de pintoresco simbolismo. Está claro que un ejemplo indiscutible es el mundo artúrico de las novelas caballerescas (que concluye en el *Ciclo del Grial*, con sus ampliaciones). Pero en todo caso esa mitología caballeresca medieval, de los siglos xii al xv, fue obra de diversos autores, mientras que la de *El Señor de los Anillos* es la primorosa construcción de un medievalista erudito y fantasioso, el profesor Tolkien. La influencia de las sagas nórdicas medievales es muy evidente en la configuración de episodios y personajes, pero el ciclo novelesco tolkeniano tiene una estructura y una resonancia épica muy propia de los mitos; resulta un magnífico pastiche[8] que es, a la vez, un homenaje, impregnado de poesía y fervor nostálgico, al maravilloso mundo de la épica y la mitología.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

BARNER, Wilfried, Anke Detken y Jörg Wesche (eds.), *Texte zur modernen Mythetheorie*, Stuttgart, Reclam, 2003.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, París, Seuil, 1957.

BAUZÁ, Hugo F., *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, FCE, 1998.

BERMEJO, José Carlos, *Introducción a la sociología del mito griego*, Madrid, Akal, 1979.

—, González, Francisco Javier y Susana Reboredo, *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid, Akal, 1996.

BERNABÉ, Alberto, *Dioses, héroes y orígenes del mundo*, Madrid, Abada, 2008.

BLUMENBERG, Hans, *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Paidós, 2003.

BONNEFOY, Yves (ed.), *Diccionario de las mitologías*, 5 vols., Barcelona, Destino, 1996.

BREMMER, Jan (ed.), *Interpretations of Greek Mythology*, Londres, 1987.

BRISSON, Luc, *Platón. Las palabras y los mitos*, Madrid, Abada, 2005.

BURKERT, Walter, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, University of California Press, 1979.

—, *Homo Necans. Interpretaciones de ritossacrificiales y mitos de la Antigua Grecia*, Barcelona, Acantilado, 2013.

—, *De Homero a los magos. La tradición oriental en la cultura griega*, Barcelona, Acantilado, 2002.

BUXTON, Richard, *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*, Madrid, Cambridge University Press, 2003.

CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l´homme*, París, Gallimard, 1934-1974.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 1959.

—, *Las máscaras del dios,* 4 vols, Madrid, Alianza, 1991-1992.

CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas, II. El pensamiento mítico*, México, FCE, 1972.

—, *El Mito del Estado*, México, FCE, 1974.

DARAKI, María, *Dioniso y la diosa Tierra*, Madrid, Abada, 2005.

DAVIDSON, Hilda Ellis, *Gods and Myths of Northern Europe,* Harmmondsworth, Penguin Books, 1964.

DETIENNE, Marcel, *Los jardines de Adonis*, Madrid, Akal, 1982.

—, Marcel, *La invención de la mitología*, Barcelona, Península, 1985.

—, *La escritura de Orfeo*, Barcelona, Edicions 62, 1990.

DE VRIES, Jan, *Forschungsgeschichte der Mythologie*, Friburgo-Munich, Karl Alber, 1961.

DIEL, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1976.

DUCH, Lluís, *Mito, interpretación y cultura*, Barcelona, Herder, 1998.

DUMÉZIL, Georges, *Los dioses soberanos de los indoeuropeos*, Barcelona, Herder, 1999.

—, *Mito y epopeya*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

—, *Los dioses de los germanos*, México, Siglo XXI, 1973.

DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981.

—, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, Anthropos, 1993.

ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1979.

—, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza, 1972.

—, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Madrid, Cristiandad, 1983.

—, *Mythes, rêves et mystères,* París, Gallimard, 1957.

FONTENROSE, John, *The Ritual Theory of Myth*, Berkeley, University of California Press, 1966.

FRAZER, James, *La rama dorada: magia y religión*, Madrid, FCE, 2010.

FREUD, Sigmund, *Totem y tabú*, Madrid, Alianza, 1967.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 1992.

—, *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997.

—, *Prometeo: mito y literatura*, Madrid, FCE, 2009.

—, *Enigmático Edipo*, Madrid, FCE, 2012.

GRAF, Fritz, *Griechische Mythologie*, Munich-Zurich, Artemis, 1987.

GUSDORF, Georges, *Mito y metafísica*, Buenos Aires, Nova, 1960.

GUTHRIE, William, *The Greeks and their Gods*, Londres, Methuen, 1950.

HUICI, Adrián, *Estrategias de la persuasión. Mito y propaganda política*, Sevilla, Alfar, 1996.

JAMME, Christoph, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, Barcelona, Paidós, 1998.

JESI, Furio, *Literatura y mito*, Barcelona, Barral, 1972.

—, *Mito*, Barcelona, Labor, 1976.

—, *L´homme à la découverte de son âme*, París, Payot, 1963.

—, y Karl Kerényi, *Introduction à l´essence de la mythologie*, París, Payot, 1968.

KIRK, G. S., *El mito. Su significado y función en las culturas antiguas*, Barcelona, Barral, 1973.

—, *Homer and the Epic*, Cambridge University Press, 1965.

—, *La naturaleza de los mitos griegos,* Barcelona, Argos Vergara, 1984.

LEFKOWITZ, Mary, *Greek Gods, Human Lives,* New Haven-Londres, Yale University Press, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958.

—, *El pensamiento salvaje,* México, FCE, 1964.

—, *Mythologiques*, 4 vols., París, Plon, 1964-1971.

LITTLETON, C. Scott, *The New Comparative Mythology*, Berkeley-Londres, University of California Press, 1973.

LLOYD-JONES, Hugh, *The Justice of Zeus,* Berkeley, University of California Press, 1971.

MALINOWSKI, Bronislaw, *Magia, ciencia, religión*, Barcelona, Ariel, 1974.

MELETINSKI, Eleazar, *El Mito. Literatura y folclore,* Madrid, Akal, 2001.

MONNEYRON, Frédéric y Joël Thomas, *Mythes et Littérature*, París, PUF, 2002.

RAMNOUX, Clémence, *Mythologie ou la famille olympienne,* París, Colin, 1962.

REDFIELD, James M., *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Ilíada,* Barcelona, Destino, 1992.

SAÏD, Suzanne, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Acento, 1998.

SEGAL, Robert A., *Myth. A Very Short Introduction*, Oxford, University Press, 2004.

STANFORD, W.B., *El tema de Ulises*, Madrid, Dykinson, 2013

VERNANT, Jean-Pierre, *Mito y sociedad en la Grecia Antigua,* Madrid, Siglo XXI, 1982.

—, *Mito y religión en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1991.

—, *Entre mythe et politique*, París, Seuil, 1996.

VEYNE, Paul, *¿Creyeron los griegos en sus mitos?*, Madrid, Granica, 1987.

MANUALES DE MITOLOGÍA E ICONOGRAFÍA MÍTICA (GRIEGA Y ALGUNAS OTRAS)

AGHION, I., C. Barbillon y F. Lissarrague, *Guía iconográfica de los dioses y héroes de la antigüedad*, Madrid, Alianza, 1997.

DANIÉLOU, Alain, *Dioses y mitos de la India*, Girona, Atalanta, 2009.

DEL OLMO, Gregorio (ed.), *Mitología y religión del Oriente Antiguo*, 3 vols., Sabadell, Ausa, 1993-1998.

EISSEN, Ariane, *Les Mythes Grecs*, París, Belin, 1993.

GARCÍA-NOBLEJAS, Gabriel, *Mitología de la China antigua*, Madrid, Alianza, 2007.

GRANT, Michael, *Roman Myths,* Harmondsworth, Penguin Books, 1971.

GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza, 1985.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de la mitología griega y romana,* Barcelona, Paidós, 1994.

HAMILTON, Edith, *Mitología. Todos los relatos griegos, latinos y nórdicos,* Madrid, Turner, 2008.

—, *El camino de los griegos,* Madrid, Turner-FCE, 2002.

HARD, Robin, *El gran libro de la Mitología Griega*, Madrid, La esfera de los libros, 2008.

HARRAUER, Christine y Herbert Hunger, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Herder, 2008.

HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David, *La Mitología contada con sencillez*, Madrid, Maeva, 2005.

KERÉNYI, Karl, *Los héroes griegos*, Girona, Atalanta, 2012.

MARTIN, René (ed.), *Diccionario de la mitología griega y romana*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.

ROLLESTON, T. W., *Mitos y leyendas celtas*, Madrid, Turner, 2013.

RUBIO, Carlos, *Los mitos de Japón. Entre la historia y la leyenda*, Madrid, Alianza, 2012.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1984.

SCHLEBERGER, Eckard, *Los dioses de la India. Forma expresión y símbolo,* Madrid, Abada, 2004.

SIMON, Erika, *Die Götter der Römer*, Múnich, Hirmer, 1990.

—, *Die Götter der Griechen*, Munich, Hirmer, 1998.

[1] Sí lo hace en la versión más reciente, de 2001: “Conjunto de mitos de un pueblo o de una cultura, especialmente de la griega y romana. / Estudio de los mitos”.

[2] También esta definición viene ya corregida en las ediciones más recientes. Ahora “mito” se define como: “Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o de grandes acontecimientos de la humanidad”. Añadamos que cabe introducir en el “mito” a figuras de época histórica, “mitificadas”, y se usa hablar del “mito de Alejandro”, del “mito del Cid” o del “mito de Napoleón”, así como del mito de tal o cual figura del cine o del deporte. Pero, en efecto, este es un uso derivado y moderno.

[3] Por ejemplo, en *El País* del 3 de agosto de 2014, he leído un reportaje sobre el expresidente catalán Pujol titulado: “La caída del mito”. “Mito” puede referirse tanto a la persona, antes honorable y luego presunto delincuente, como a la historia “ejemplar” falsa.

[4] Remito para una noticia crítica y más extensa al excelente resumen de unos y otros que ofrece Lluís Duch en su libro.

[5] Uso el título del claro libro de Adrián Huici, *Estrategias de la persuasión. Mito y propaganda política*, que trata el tema con amplia perspectiva.

[6] Además del citado libro de A. Huici, puede verse un tratamiento teórico de conjunto en el ya añejo de C. G. Flood, *Political Myth. A theoretical Introduction*, NuevaYork-Londres, Garland, 1996.

[7] Véase, por ejemplo, el *Diccionario de mitos* ya citado de P. Brunel, o el más reciente y prolijo *Dictionnaire amoureux des héros,* de Patrick Cauvin, París, Plon, 2005.

[8] Hay cientos de estudios sobre la obra de Tolkien. Para el aspecto que quiero señalar aquí pueden verse el de Ruth S. Noel, *The Mythology of Middle Earth. A Study of Tolkien's mythology and its relation to the myths of the ancient world*, Londres, Thames-Hudson, 1977; y el de Jane Chance *Tolkien's Art*, Londres, Macmillan, 1979.

ÍNDICE